李纯一 著
人民音乐出版社
先秦音乐史
（修订版）

李纯一 著

先秦音乐史

（修订版）

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

先秦音乐史 / 李纯一著. -修订版 .— 北京 ：人民音乐出版社，2005. 7
ISBN 7-103-02788-9

Ⅰ. 先…　Ⅱ. 李…　Ⅲ. 音乐史-中国-先秦时代
Ⅳ. J609. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 050487 号

责任编辑：景　霞
责任校对：李　俊

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路 2 号　邮政编码：100036）
Http://www.people-music.com
E-mail:copyright@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
A5　24 插页　8.25 印张
2005 年 7 月北京第 2 版　2005 年 7 月北京第 1 次印刷
印数：1—2,040 册　定价：40.00 元
版权所有　翻版必究
凡购买本社图书，如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话：(010)68278400

图版 1

（1）南宋村龙山文化特磬

（2）姜寨二期摇响器

图版 2

(1)潜山薛家岗文化响球(M27:1)

(2)潜山薛家岗文化响球(M72:9)

图版 3

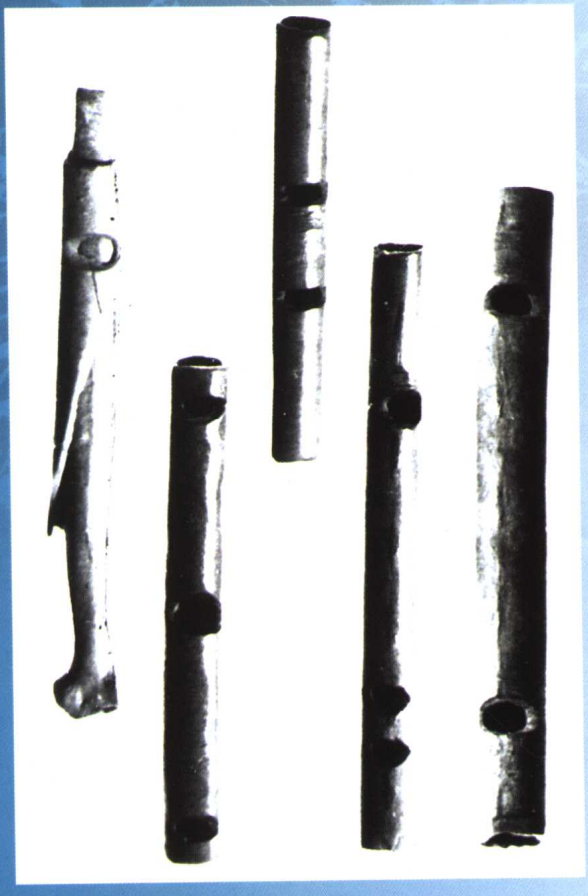
二里头类型乐铃

图版 4

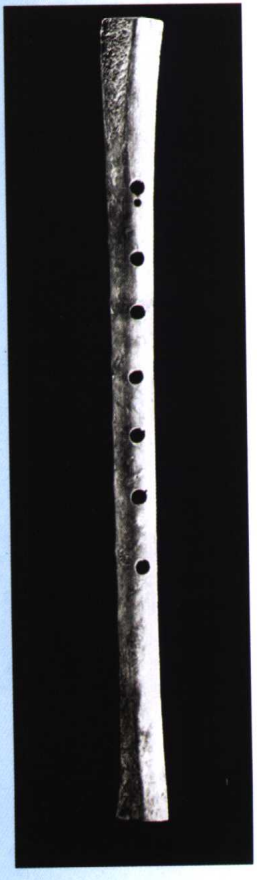
（1）客省庄龙山文化陶庸

（2）陵阳河大汶口文化晚期陶角

图版 5



（1）河姆渡文化骨哨



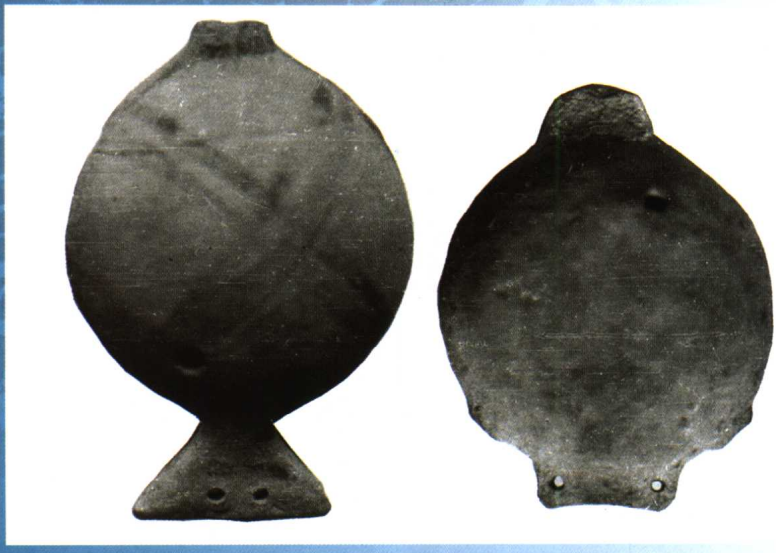
（2）贾湖裴李岗文化骨笛

图版 6

（1）瓦渣斜新石器时代一指孔陶埙

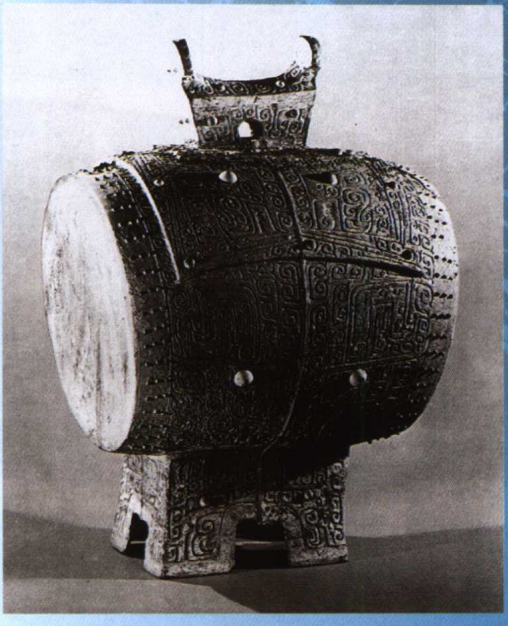
（2）瓦渣斜新石器时代二指孔陶埙

图版 7



火烧沟类型陶塤

图版 8



（1）殷代马鞍钮铜鼓

（2）殷代双鸟钮铜鼓

图版 9

（1）殷墟武官村大墓虎纹特磬

（2）殷墟龙纹特磬

图版 10

亚弱庸

图版11

斝庸

图版 12

故宫博物院藏无旋镛

图版13

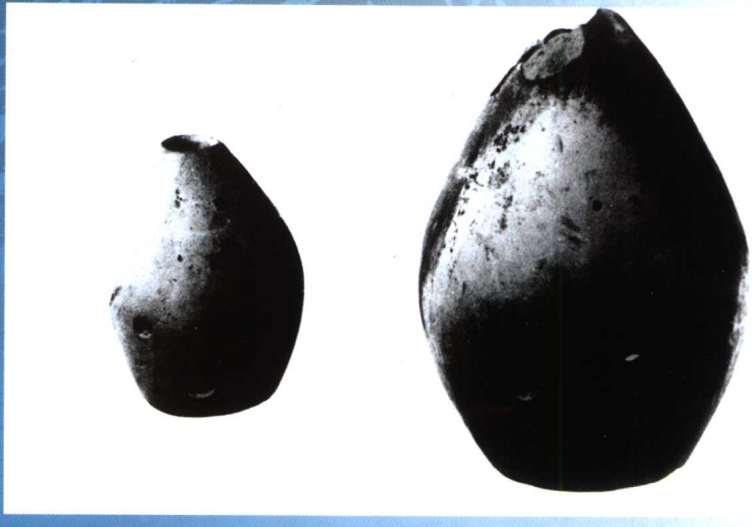
狗头坝有旋镈

图版14

（1）二里岗陶埙残片

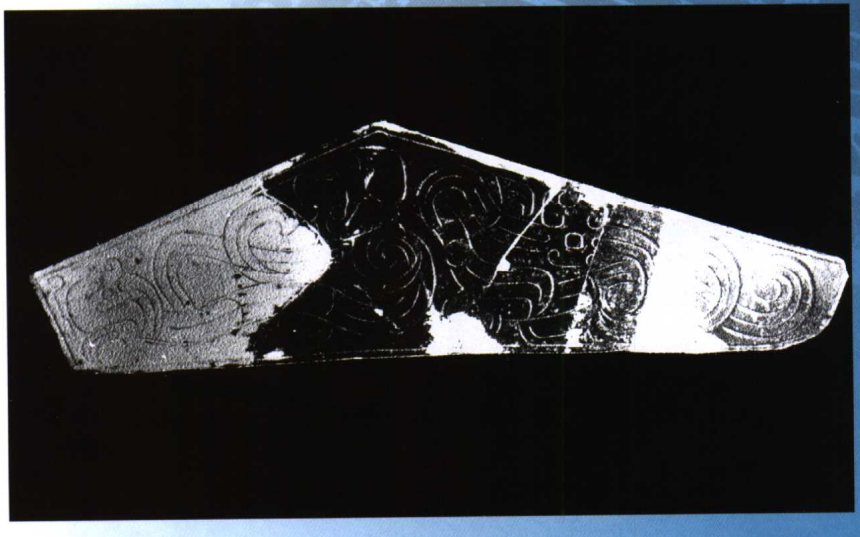
（2）殷墟 M1001 骨埙

图版15



琉璃阁 M150 大小陶埙

图版16



召陈乙区刻纹磬

图版17

故宫博物院藏虎翼镈

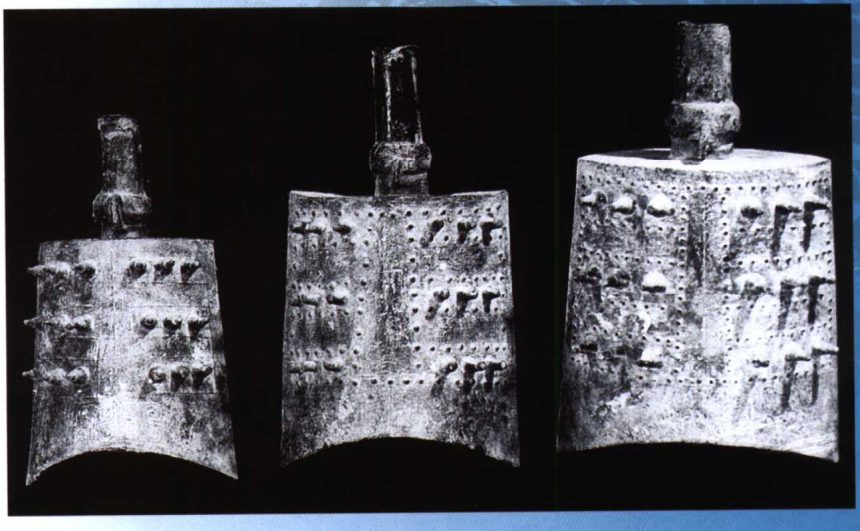
图版 18

杨家村窖藏虎翼镈

图版19

衡阳博物馆藏鸟翼镈

图版 20



竹园沟 M7 编甬钟

图版21

茹家庄 M1 乙铎

图版 22

兽面纹翼铎

图版23

𬭚鎛

图版 24

王孙诰钟

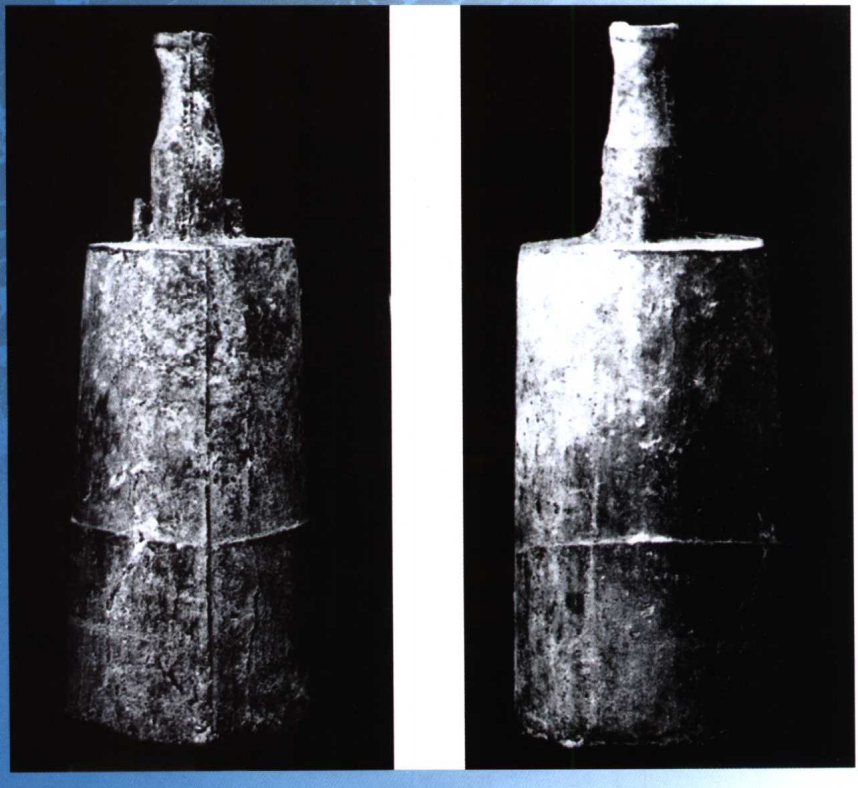
图版25

大辛村短颈钮钟

图版 26

无者俞钲

图版27



马头岗 M1 钲

图版 28

配儿钩镯

图版29

蔡昭侯墓锝于

图版 30

下寺 M1 石箭

图版31

太室埙（上）和韶埙（下）

图版 32

（1）曾侯乙墓有柄小鼓

（2）楚王镈

图版33

曾侯乙编甬钟（中 3:6）

图版 34

马头岗 M2 甬钟

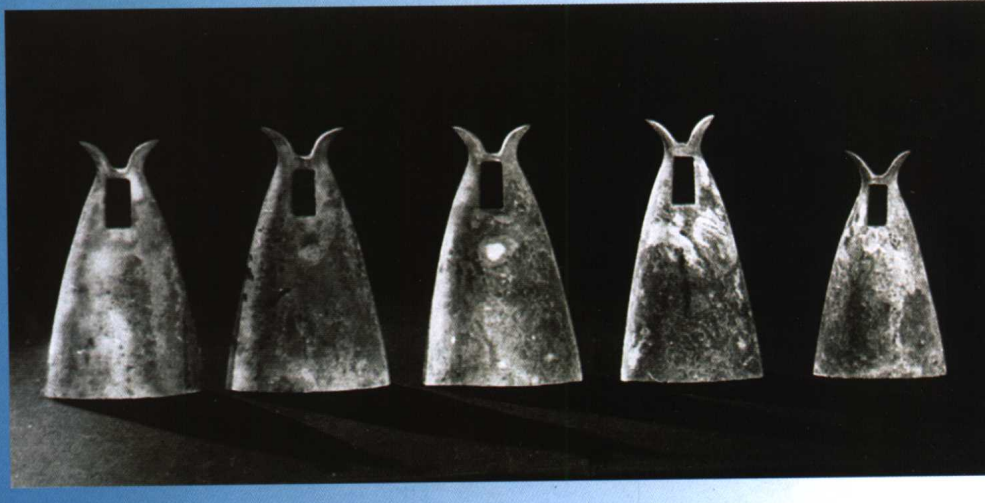
图版35

乐府钟

图版 36

大波那墓钮钟

图版37



万家坝 M1 编甬钟

图版 38

(1)□外卒铎

(2)淮阴高庄墓铎

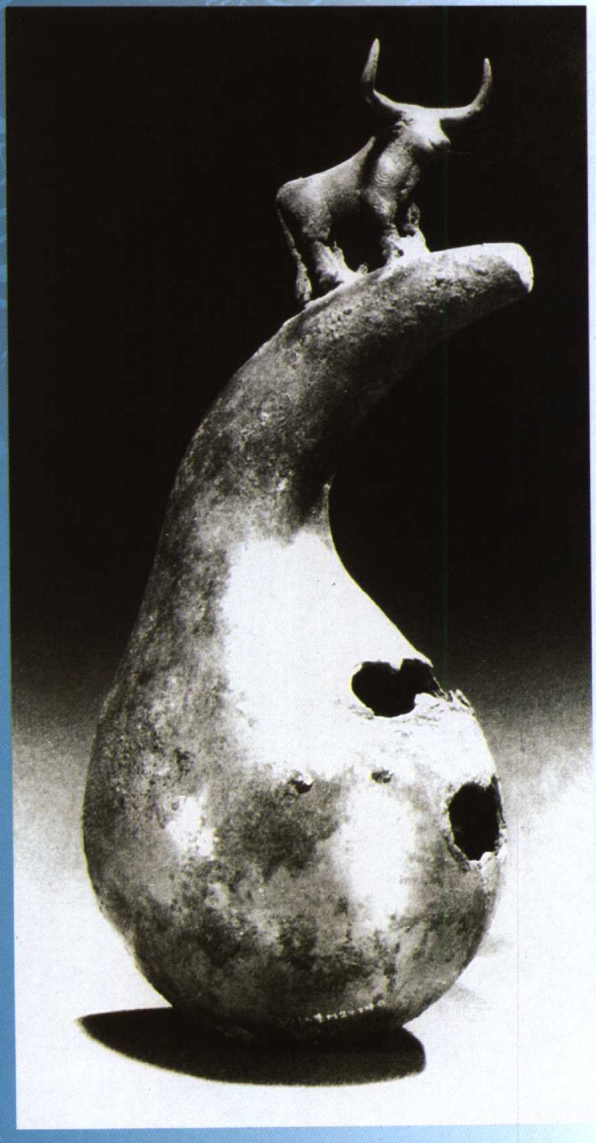
图版39

长沙识字岭楚墓钲（左）和铙（右）

图版 40

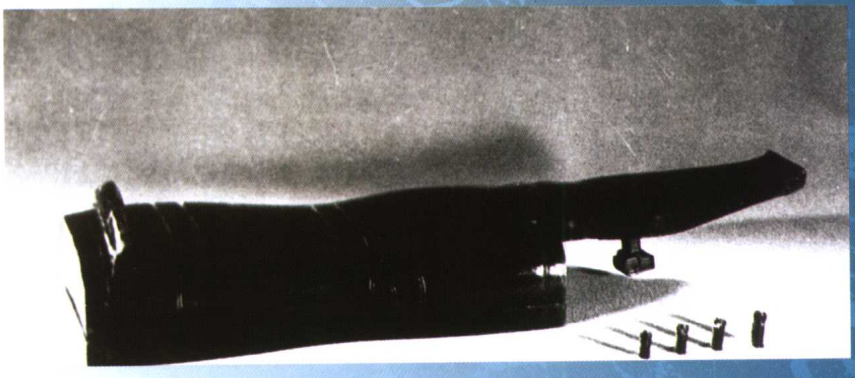
塔儿坡龙钮镈于

图版41

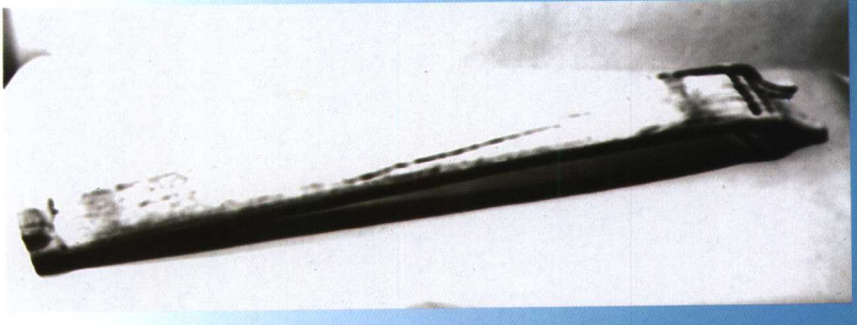


李家山 M24 铜笙斗

图版42



（1）曾侯乙墓十弦琴



（2）仙岩越墓十三弦筝

序

40年代后半，我开始对中国音乐史这门学科发生兴趣，并试做一些零星的摸索。50年代初在学校接受讲授中国古代音乐史课程任务以后，在备课过程中，逐渐认识到它是一门十分年幼的学科，既没有像样的理论体系，又没有像样的方法论。同时认为，必须建立新的中国古代音乐史学体系，而其研究材料不应仅仅局限于文献记载，还应包括考古学、民族学、民俗学等等方面的有关材料。50年代后半到北京后，开始致力于音乐考古的摸索，民族学等方面材料的搜集，以及音乐文献的鉴定整理。不久，由于众所周知的原因，一度把注意力转向先秦音乐思想领域，但仍继续尽可能地做一些音乐考古材料的积累和整理。十年浩劫之后，特别是1984年我得到平反之后，才能恢复正常工作。

此后，我花了几年时间先对考古发现的上古（远古至汉）乐器进行初步系统研究，撰成《中国上古出土乐器综论》一书。有了这个音乐考古方面的底，以及多年来对先秦音乐文献的鉴定整理和对于先秦音乐思想的探究，这才敢动手试写这本《先秦音乐史》。

我写史的原则是，力图站在历史唯物主义立场上去把握和衡量一切历史现象，并做到无证不信。对于所依据的材料必须经过鉴定，并对它不做过多的引申和推导，以免以误传误，或把一些潜在的可能错误地当做历史现实；也不敢以今天的发展水平去想当然地任意联

系或猜测，以免制造错误和混乱。现在我的这本书能否达到上述要求我还不敢自信，很可能由于我眼高手低、心余力绌或过于拘谨而产生很多疏漏和错误。至于它能否全面而准确反映当时的历史实际，那就更不敢自许了。我只是尽我目前的认识来写而已，其不足和谬误之处，惟盼大家批评指正。

自 1957 年拙著《中国古代音乐史稿》第一分册问世以来，不断收到各界来函垂询，期望能早日看到全书的出版。现在看来，我恐怕无力完全满足大家的期望，只能且用这本不像样的《先秦音乐史》聊以回报。我的苦衷希望能得到大家的垂谅。

李纯一

1992 年 3 月 28 日于魏公村

目　　录

序 …… (I)

第一章　远古和夏代的音乐 …… (1)

第一节　远古音乐神话传说 …… (1)

第二节　夏代音乐传说 …… (8)

第三节　远古至夏代的乐器 …… (14)

结　语 …… (37)

第二章　商代音乐 …… (39)

第一节　商代乐舞 …… (39)

第二节　商代统治者的纵声色 …… (43)

第三节　商代乐器 …… (45)

结　语 …… (65)

第三章　西周音乐 …… (67)

第一节　制礼作乐 …… (67)

第二节　西周乐器 …… (75)

第三节　音乐思想 …… (95)

结　语 …… (100)

第四章　春秋音乐 …… (102)

第一节　礼坏乐崩 …… (102)

第二节　乐官和乐工 …… (108)

第三节　春秋乐器 …… (114)
第四节　音乐思想 …… (145)
结　语 …… (163)
第五章　战国音乐 …… (164)
第一节　民间音乐和歌唱艺术 …… (164)
第二节　雅乐的败落和统治阶级的纵乐 …… (172)
第三节　战国乐器 …… (178)
第四节　音乐基础理论 …… (209)
第五节　音乐思想 …… (219)
结　语 …… (248)

第一章
远古和夏代的音乐

第一节　远古音乐神话传说

远古的原始时代是我们祖先的童年，没有文字，更没有关于当时音乐的文字记载。现存的远古音乐神话传说，大多见于周代以来的文献，难免带有后世的时代烙印，但是，仍然可以从中捕捉到一些远古音乐的踪影。

远古音乐神话传说中有关于狩猎生活的。例如：

> 帝尧立，乃命夔[1]为乐。夔乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞈冒[2]缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽瞍乃拌五弦之瑟，以[3]为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。（《吕氏春秋·古乐篇》）
>
> 夔曰："戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。"祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止祝敔，笙镛以闲，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪。夔曰："于！击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。"（《尚书·益稷》）

---

① "夔"原作"质"，此从高诱《注》校改。

② "冒"原作"置"，今从孙诒让说（《周礼正义》卷46）校改。

③ "以"前原衍"作"字，今从许维遹说（《吕氏春秋集释》）删。

上引两则传说，就致舞百兽这一主要内容看来是相同的，但在具体叙述上有一些差异，《古乐篇》说的是尧的《大章》，《益稷》说的是舜之《箫韶》[①]，大概是由于传说久远，才互相出入，现在已难于考实。

如果把这里一些后人附会的东西剔除掉，就可以窥知这种用可击可拊的石磬和"麋鞈冒缶"的土鼓等原始乐器来伴奏，化装成鸟兽的原始舞蹈，当是一种反映先民狩猎活动的乐舞。

生活在远古时代的先民们，常在狩猎之前或之后，进行模仿狩猎对象和狩猎活动的化装跳舞，借以进行狩猎操练和鼓舞人心，或者用以庆祝集体狩猎的胜利，并抒发欢乐心情。在极端低劣的原始生产条件下，先民们对于认识自己的劳动对象和生产活动有着十分迫切的需要，因而劳动对象成为原始乐舞的注意中心，而生产活动及其结果决定了先民的思想感情和原始乐舞的内容及形式，于是先民们创造出由音乐、诗歌和舞蹈综合为一体的原始乐舞。可以认为，原始乐舞在很大程度上是劳动过程的艺术再现，或者可以说，不过是先民们的劳动、劳动实践的美化形式。从这一基本特征看来，可知原始乐舞起源于劳动、劳动实践，并为劳动、劳动实践服务；原始乐舞为集体所创造，并为集体利益服务。

《古乐篇》中还有一个如下的传说，可能与农牧有关：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》；二曰《玄鸟》；三曰《遂草木》；四曰《奋五谷》；五曰《敬天常》；六曰《达[②]帝功》；七曰《依地德》；八曰《总禽兽之极[③]》。

高诱《注》："葛天氏，古帝名。"时代悠远，文献无征。莫可究诘。

---

① 《箫韶》即《韶》，又称《大韶》、《九韶》或《九招》。

② "达"原作"建"，今从王念孙《读书杂志余编》上校改。

③ "总禽兽之极"旧本作"总万物之极"，今从毕沅《吕氏春秋校正》校改。

他大概是传说中的一个氏族或部落的领袖。这八阕中的《敬天常》、《依地德》和《达帝功》之类，非当时所能有，当是出自后人的附会，不足信据。但是，像《遂草木》、《奋五谷》和《总禽兽之极》之类却含有合乎原始文化史的合理成分，即依靠原始农业和畜牧业为生的先民们，为了求得理想的收成，幻想通过与原始宗教或巫术相结合的音乐歌舞，向祖先(《载民》)和图腾(《玄鸟》)进行祭祀膜拜，以期得到这些神秘的超自然力量的保佑。

当我们的祖先以农耕为主要生活来源时，就必然对农作物及相关事物(如天气等)予以极大的关切。下引《古乐篇》的另一个传说，当是这种生活在原始音乐上的一种反映。

> 昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。

高诱《注》："朱襄氏，古天子，炎帝之别号"；"士达，朱襄氏之臣。"这二人很难考实，也当是氏族或部落的领袖。原始乐器的产生并非出自一人的发明。这个传说的合理内核可能是这样：先民们幻想用施行巫术的乐器演奏来驱除那败坏作物的干旱天气。

巫术是原始宗教的重要组成部分，而原始乐器常被用作施行巫术的法器。原始宗教的产生是基于先民对自然斗争的软弱无力。先民就是幻想通过原始乐器施行巫术来弥补自己能力的不足。

《国语·郑语》记载着另一个与原始农业有关的音乐传说：

> 虞幕能听协风，以成乐生物者也。

韦昭《注》："虞幕，舜后虞思也。"汪远孙《国语韦注发正》卷一六："虞幕为虞舜之上祖。"其人虽难考，但其时代属于远古当勿庸置疑。

韦《注》:“协,和也。言能听知和风,因时顺气,以成育万物,使之乐生。”又《周语上》韦《注》:“协,和也,风气和,时候至也”。据此看来,协风当是那种适于春耕的温和春风。这个传说所讲的可能是先民根据长期的生产实践,得知那种适于春耕的协风所发出的声响,常和某个特定音高的乐音相一致,因而用乐音来测知协风的到来与否,成为当时农业生产的一件大事,而此事乃氏族首领的一种重要职责。在当时的历史条件下,这种作法自然要赋予巫术意义或神秘意义。后世乐师之有“掌知音乐风气”[①]的职责,恐即导源于此。

远古音乐传说还有关于先民和自然灾害作斗争的。例如:

> 昔阴康氏[②]之始,阴多滞伏而湛积,水道雍塞,不行其源,民气郁阏而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。
> (《吕氏春秋·古乐篇》)

《汉书·古今人表》阴康氏次于朱襄氏、葛天氏之后,也当是原始部落或氏族的领袖人物。这个传说是说,洪水所造成的灾害严重地威胁着先民的生活和健康,但他们并未被洪水吓倒,而是勇敢顽强地去征服洪水,并创造了这种带有医疗性质的舞蹈。要战胜自然,就得依靠集体的力量和智慧,这是原始氏族社会生活的基本激情,也是原始音乐歌舞的基本精神。再如:

> 天山……英水出焉,而西南流,生于汤谷。有神焉。其状如黄囊,赤如丹火,六足四翼,浑敦无面目,是识歌舞。
> (《山海经·西山经》)

---

① 《国语·周语下》韦昭《注》。

② “阴康氏”原作“陶唐氏”,今从《汉书·司马相如传》颜师古《注》校改。

这个神话似乎在暗示着：在严峻的自然力面前，先民们感到自身能力的不足，幻想通过具有巫术意义的化装歌舞，使自己获得“六足四翼”怪兽那样的非凡力量，以战胜自然界的各种敌人。

在先民生活中，各种原始宗教和信仰占有重要地位，因而产生了许多与之有关乐舞的神话传说。前面提到的那些与图腾崇拜及与巫术有关的乐舞即其适例。下面再举《咸池》和《承云》二例。

关于《咸池》的传说，以《吕氏春秋·古乐篇》记载为最早最详：

> 黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施《英韶》，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》。

《咸池》又名《大咸》。[①] 这里说它是黄帝的乐舞，但有的说是尧或舜的乐舞，[②]究竟如何，无从考实。相传东方日浴处叫咸池，[③]据此推测，它可能是祭祀日出或崇拜日浴处有关的原始乐舞。《周礼·大司乐》说“舞《咸池》以祭地示”，或即由此而来。至于“铸十二钟，以和五音”当是后人的假托，不足信据。

关于《承云》，《吕氏春秋·古乐篇》也有比较详细的记载：

> 帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作

---

① 《周礼·大司乐》郑玄《注》。

② 《周礼·大司乐》郑玄《注》及《淮南子·齐俗训》等。

③ 《楚辞·离骚》：“饮余马于咸池兮。”王逸《注》：“咸池，日浴处也。”《山海经·海外东经》：“汤谷上有扶桑，十日所浴。”《淮南子·天文训》：“日出暘谷，浴于咸池，拂于扶桑。”据此可知，日浴处在东方日出处。

乐[1]，效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令鲜先为乐倡，鲜乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。

相传颛顼是黄帝之孙，[2]而黄帝以云为图腾，[3]看来《承云》当和黄帝族云图腾崇拜有关。《楚辞·远游》王逸《注》："《承云》即《云门》，黄帝乐也。"王逸的说法或有所据。《周礼·大司乐》说："舞《云门》以祀天神。"这当是因为云在天上的缘故。《承云》这个乐舞究应归在黄帝还是颛顼的名下，今已无从确考。

这里还把鲜（鼍，即扬子鳄）皮蒙鼓一事神化了，说鼍鼓是由鲜变成的，虽嫌荒诞，但足见鼍鼓出现之早及先民对鼍鼓的重视。

远古音乐传说中有关于部落战争的：

当舜之时，有苗不服，禹将伐之。舜曰："不可。上德不厚而行武，非道也。"乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。（《韩非子·五蠹篇》）

舜和禹相继为部落联盟领袖，都是父系氏族社会末期的氏族贵族。他们为了掠夺财物和人口，常对旁的部落进行战争。伐有苗就是这样一种掠夺战争。"执干戚舞"何以能使有苗服？关于这个问题，古人就不得其解。例如战国时期伟大诗人屈原在《天问》里就发出这样的疑问："干胁时舞，何以怀之？"根据民族志的研究，可以把这解释为战前的作战演习或操练。我国古代舞、武二字常相通用，大概就是由于这个缘故。《释名·释言语》："武，舞也，征伐行动如物鼓舞

① 乐字原缺，今据《北堂书钞》一〇五补。

② 《史记·五帝本纪》："帝颛顼高阳者，黄帝之孙。"

③ 《春秋左传》昭公十七年："昔者黄帝以云纪，故为云师而云名。"

也。”这里面还在某种程度上保留着很古老的含义。

远古音乐传说中有关于爱情的，下引《吕氏春秋·音初篇》的一则即其适例：

> 禹行功，见涂山氏[1]之女，禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾待禹于涂山之阳，女乃作歌。歌曰：“候人兮猗！”实始作为南音。

南音始于涂山氏之女，当不可信，但远古时代之有爱情歌曲这一点，应无疑问。

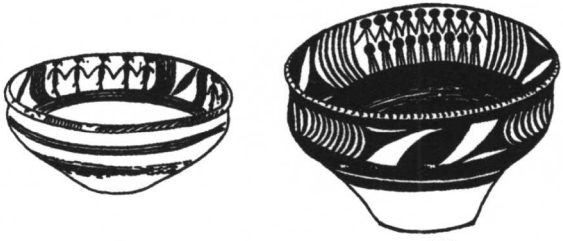
这首歌曲只有四个字，而其兮猗（兮古读如啊，猗与兮同音）两个字都是感叹词，这正表现出原始歌曲的特点。原始歌曲的主要因素是节奏，而其古拙的曲调和简单的歌词常是同一感叹声和同一言词的不断重复。当然，在这种古拙的歌曲中也包含强烈的情感和激情。后来，原始歌曲随着社会的进步而进步，逐渐有了比较谨严而多样的曲式，而其歌词则发展成为比较复杂而规整的诗篇。

以上所谈都是根据有关神话传说所作的一些推测，未必尽确。近年一些考古发现为远古乐舞提供了实证，如青海大通上孙家寨和甘肃武威磨嘴子出土的两件马家窑文化彩陶盆上的舞蹈纹[图 1][2]即是。目前对于它们的解说有多种，尚未取得共识，仍需继续深入研讨。

---

① “氏”字依陈奇猷说（《吕氏春秋校释》卷六）补。

② 1. 青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978 年 3 期；2. 孙寿岭：《舞蹈纹彩陶盆》，《中国文物报》1993. 5. 30。



(1)　　(2)

图1　马家窑文化舞蹈纹彩陶盆

(1)上孙家寨出土　(2)磨嘴子出土

第二节　夏代音乐传说

夏代是我国历史上第一个阶级社会即奴隶制社会的开端。当时社会发生了根本变革，私有制和奴隶阶级同奴隶主阶级之间的对立及斗争，不仅出现了，而且不断发展着。因此，音乐艺术也开始打上了阶级烙印，成为阶级斗争的一种工具。

夏代的这种历史现实，在传留至今的一些音乐传说中也有所反映。相传夏王朝用来歌颂其开国之君禹治水功绩的《大夏》乐舞就是一例。

> 禹立，勤劳天下，日夜不懈，决壅塞，凿龙门，通[1]漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。(《吕氏春秋·古乐篇》)

《夏籥》也叫《大夏》。它是禹继舜位当上部落联盟领袖后的乐

① “通”字前原有“降”字，此从陈奇猷《吕氏春秋校释》卷五删。

舞，用来歌颂禹的治水功绩。它的思想内容和前举的一些原始乐舞比较起来，有两个突出的特点：

一、它不是以斗争对象，而是以胜利者的人为注意中心，充满了人对自身力量的信心和自豪。是人战胜了洪水，而不是洪水征服了人。这当和当时生产力即人对自然的控制能力的有所提高有着直接的关系。

二、它所歌颂的主要是那个正在由部落联盟领袖蜕变为奴隶制国君的英雄人物，并把群众对洪水的征服仅仅视为个别英雄人物的功绩。社会的理想和成就不再属于全体社会成员，而是仅仅属于个别领袖的。这当和当时私有制和阶级乃至国家的出现有着密不可分的联系。

由此可见，《大复》乐舞所表现的正是奴隶制时代的审美观和阶级性。

《周礼·大司乐》说"舞《大夏》以祭山川"，就是因为它与治水有关。

春秋时期吴公子季札曾在鲁国看到《大夏》乐舞。[①]

先秦古籍中载有夏王朝建国之初的一些音乐传说。例如：

> 禹崩，三年之丧毕，益避禹之子于箕山乏阴。朝觐讼狱者不之益而之启，曰："吾君之子也。"讴歌者不讴歌益而讴歌启，曰："吾君之子也。"（《孟子·万章》上）

禹时，夏部落和一些远亲及东方夷族的氏族部落在黄河流域结成一个庞大的部落联盟，夏部落的贵族势力也日趋强大。禹死后，本应推举东夷的益担任联盟领袖，但启恃其父治水之功并凭借暴力破坏了这个传统，夺取了联盟领袖的职位。在这个过程中，亲启的集团

---

① 《春秋左传》襄公二十九年："（季札）见舞《大夏》者。曰：'美哉！勤而不德，非禹其谁能修之！'"

势力用讴歌来表达他们的政治选择，颂扬能代表他们利益的领袖。

又如《吕氏春秋·先己篇》所载的另一则传说：

> 夏后伯启与有扈战于甘泽而不胜，六卿请复之。夏后伯启曰："不可。吾地不浅，吾民不寡，战而不胜，是吾德薄而教不善也。"于是乎处不重席，食不贰味，琴瑟不张，钟鼓不修，子女不饬，亲亲长长，尊贤使能，期年而有扈氏服。

启夺得王位之初，贵族内部新旧势力发生矛盾，有扈氏以武力反对启，在甘泽（今陕西户县西南）爆发了激烈的战争。后来启讨灭了有扈氏，才巩固住自己的王位。上引传说是说战争开始后，启没能很快取得胜利，于是节制自己在音乐、饮食等方面的侈糜生活，敬爱亲长，尊重贤者，任用能人，过了一年才打败有扈氏。节制音乐享乐是获得胜利的原因之一，可见启平日音乐享乐之甚。节制音乐享乐会减轻对内的一些剥削，因此启才能获得更多的支持而赢得胜利。

关于启放纵音乐享乐一事留有一些传说。

相传启在音乐享乐上十分放纵，甚至把祭祀天帝用的庄严而优美的《九韶》和《九歌》也拿来给自己享乐，[①]以致引起内讧。[②] 这就无怪乎后世墨子拿启当做他"非乐"主张的历史根据了。

> 于《武观》曰："启乃淫佚康乐，野于饮食，将将（锵锵）铭

---

① 《楚辞·天问》："启棘宾帝（"帝"字原讹作商），《九辩》《九歌》。"《山海经·大荒西经》："开（即启）上三嫔于天，得《九辩》《九歌》以下……开焉（爰）得始歌《九招》（招即韶）。"郭璞《注》引《竹书纪年》："夏后开舞《九招》。"

② 《楚辞·离骚》："启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。不顾难以图后兮，五子用乎家巷（閧）。"（末一字从王念孙《读书杂志余编》下校改）

(鸣)苋(管)磬以力,[1]湛浊于酒,渝食于野,《万舞》翼翼,章闻于天[2],天用弗式。"故上者天鬼弗式[3],下者万民弗利。是故子墨子曰:今天下士君子请(诚)将欲求兴天下之利,除天下之害,当在乐之为物不可不禁而止也。(《墨子·非乐》上)

春秋时期吴公子季札在鲁国请观周乐时曾见过《韶箾》乐舞,叹为观止。[4] 给予极高的评价。同时代的孔子对《韶》也屡加赞美,[5]并曾因在齐国听到它而陶醉得三月不知肉味。[6] 战国时期伟大诗人屈原把久在民间流传的《九歌》改写成为不朽的诗篇。[7] 凡此均足以说明,《韶》和《九歌》确是具有深远影响的优美夏代乐舞和歌曲。

在这里我们注意到,原始音乐本来是很简拙的,看它和集体劳动和舞蹈等结合得那样紧密,可以推知节奏应是它的基本因素。古人说原始歌曲"乐而无转"[8],应是可信的。原始音乐发展到具有相当旋律性的地步,当在跨入文明门槛以后,传至夏代的《韶》和《九歌》,可能是我国音乐发展到一定阶段的标志,所以它才能发生深远的影响。

到了夏朝末,一代国君桀放纵音乐享乐的程度就更甚了,例如

---

① 此句从于省吾《双剑誃诸子新证》140 页说校改。

② "天"字原讹作"大",此从惠栋、毕沅等说校改。

③ "式"字原讹作"戒",今从孙诒让《墨子闲诂》校改。

④ 《春秋左传》襄公二十九年:"吴公子季札来聘……请观于周乐……见舞《韶箾》者,曰:'德至矣哉!大矣!如天之无不帱也,如地之无不载也。虽其盛德,其蔑加于此矣!观止矣!若有他乐,吾不请矣。'"

⑤ 《论语·八佾》:"子谓:'《韶》尽美矣,又尽善也。'"《卫灵公》:"乐则《韶》、《武》。"(末一字从俞樾说校改)

⑥ 《论语·述而》:"子在齐闻《韶》,三月而不知肉味。"

⑦ 此从郭沫若说,见所著《屈原研究》及《屈原赋今译》。

⑧ 《淮南子·齐俗训》。

《吕氏春秋·侈乐篇》说他"作为侈乐,大鼓钟磬管箫之音,以巨为美,以众为观,俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见。"《管子·轻重甲》说他有"女乐三万人,晨譟于端门,乐闻于三衢。"[①]《路史·后记》十三《注》引《史记》说他"大进倡优漫烂之乐,设奇伟之戏、靡靡之音。"这些话里当然搀有不少后人的附会和夸大,不尽可信;但是,都异口同声地这样说,亦当有所依据。

由启到桀越来越纵情于声色,应该是一种合乎历史发展的现象。随着生产力的逐渐提高和阶级剥削的日渐加重,就必然给奴隶主贵族的纵情声色提供越来越多的物质条件,例如奴隶主贵族所占有的"工"、"瞽"、"女乐"之类,自然是由脱产的、有音乐才能的奴隶来充任,而这在仅能维持极端贫乏生活的原始社会里,是不可能发生的。与此同时,专职音乐奴隶的出现,也必然在客观上为宫廷音乐艺术的提高与发展创造了条件。

夏王朝统治者为了满足自己的音乐享乐,还强迫那些臣服于自己的方国部落献其乐舞。下引两条文字就是与此有关的音乐传说:

> 少康即位,方夷来宾,献其乐舞。(《路史·后纪》十三《注》引《竹书纪年》)
>
> 后发即位,元年,诸夷宾于王门,诸夷入舞。(《后汉书·东夷传·注》及《太平御览》七八〇引《竹书纪年》)

束世澂认为,"来宾"是夏王朝向其四周部落氏族征收贡物。[②] 照此说来,方夷所献乐舞必然要连带会乐舞的夷人(即音乐奴隶)和乐器,从而发生音乐文化的交流,促进夏王朝音乐的发展。

---

① 此文原有讹乱,此从《太平御览》卷一三四所引。

② 束世澂:《夏代和商代的奴隶制》,《历史研究》1956年1期。

由于夏桀的“虐政荒淫”[1]，激起了人民对他的怨恨和反抗。例如，当时人民用歌曲这样诅咒他：

时（是）日曷丧，予及汝皆亡！（《尚书·汤誓》）

这表明，夏末时人民把歌曲当做斗争武器，用来反抗和打击夏王朝的罪恶统治。可以认为，这种歌声就是夏王朝的送葬曲。

由于夏桀的“虐政荒淫”，也使得夏王朝统治阶级内部众叛亲离。例如《新序·刺奢》载有这样的传说：

桀作瑶台，罢民力，殚民财，为酒池糟隄，纵靡靡之乐，一鼓而牛饮者三千人。群臣相持歌曰：

“江水沛兮，舟楫败兮，我王废兮。趣归薄（亳）兮，薄（亳）亦大兮！

“乐兮乐兮，四牡骄兮，六辔沃兮。去不善而从善，何不乐兮！

这些歌词显然是出自后人的手笔，但夏桀荒淫无度，不修民事，以致分崩离析，产生类似这种人心向商的歌曲，亦当在情理之中。

关于夏代与所谓“灾异”有关的音乐传说，今只见一则，且录于下：

辰不集于房，瞽奏鼓。（《春秋左传》昭公十七年引《夏书》）

这是说夏人遇到日蚀时，让瞽师击鼓以消除灾异。直到近世，这种做法在民间还沿袭着。

---

① 《史记·殷本纪》。

第三节　远古至夏代的乐器

早期文献里有一些关于远古至夏乐器的神话和传说，但大多无可考稽。考古发现的远古至夏的乐器有若干种，虽然也有其局限性，如由易朽材料（如竹、木等）制成的乐器保存下来的很少，但都是当时实物的遗存，具有无比的真实性和具体性。因此，本节的叙述是以考古发现为主，对于有关神话传说则有所选择。考古学的夏文化正在探索之中，还无定论，因而很难确指哪一种或哪一件乐器是属于夏。目前只好把那些相对年代大致相当于传说中夏代的乐器和远古乐器一并来叙述。

先谈击乐器

鼓　《吕氏春秋·古乐篇》说："有倕作为鼙鼓。"《玉海》卷一一〇引《世本》说："夷作鼓。"类似的传说还有一些，但都无可稽考。不过根据艺术史和民族学等方面的研究，鼓是发生最早的一种击乐器，想来我国也当不例外。如我国古代钟磬等受击处为鼓，[①]称某些乐器的演奏为鼓，[②]等等，这种语言现象的出现当与此有关。

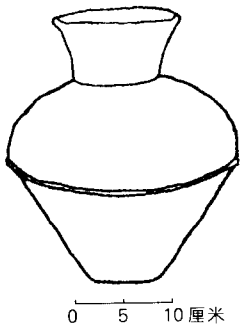


图2　大汶口M10陶壶

《礼记·明堂位》说："土鼓，蕢桴、苇籥，伊耆氏之乐也。"《吕氏春秋·古乐篇》说："以麋鞈冒缶而鼓之。"据此推测，原始鼓可

① 例如《周礼·考工记》："（钟）于上谓之鼓"；"磬之鼓为三"。

② 例如《易·离》九三："不鼓缶而歌。"《诗经·鼓钟》："鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴。"

能有一种是以陶容器为框的。山东泰安大汶口文化晚期10号大型墓葬坑内东端两角各出土一件陶壶[图2]和一堆鳄(即鼍或鲜)皮骨板,[1]我们认为这两件陶壶可能充作鼓框,这两堆鳄皮骨板可能是蒙在陶壶口上的鳄皮朽化后的残留物。这和"以麋鞈冒缶而鼓之"的情况正相类似。

据研究,我国新石器时代至历史时期,华北黄淮平原尚有扬子鳄的自然分布。[2] 这就为当时当地制造鼍鼓提供了物质条件。

属于中原龙山文化陶寺类型早期的鼍鼓近年曾有发现,已公布的有3015号早期大墓出土的一件。[3] 鼓框是由挖空的树干制成,竖置于地上[图3,(1)],上端蒙鳄皮,鳄皮已朽化,仅残留鳄皮骨板,散落在框的内外。

由上所述,可知我国鼍鼓的出现确是很早,无怪乎《古乐篇》有"鲜先为乐倡"的神话,《夏小正》有"剥鲜以为鼓"的说法。

《山海经·大荒东经》有这样一个神话:

> 东海中有流波山,入海七千里。其上有兽,状如牛,一足,出入水则必风雨,目[4]光如日月,其声如雷,其名曰夔。黄帝得之,以其皮冒[5]鼓,撅之以雷兽之骨,声闻五百里,以威天下。

---

① 山东省文物管理处《大汶口》23页,文物出版社,1974年。

② 周本雄:《山东兖州王因新石器时代遗址中的扬子鳄遗骸》,《考古学报》1982年2期。

③ 中国社会科学院考古研究所山西工作队等:《1978~1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》,《考古》1983年1期。

④ 目字原作"其",今据《庄子·秋水·释文》引李文改。

⑤ 冒字原作"为",今据《文选·吴都赋》刘逵《注》引文改。

这个“状如牛”的夔当是《中山经》所说的夔牛，也就是一种大野牛。可见用牛皮冒鼓的作法也出现很早。

节奏在原始音乐歌舞中占主导地位，而出现很早的膜鸣击乐器鼍鼓和夔鼓又在原始音乐歌舞的演出中占主导地位，因而演化出诸如“鲜先为乐倡”、“夔始制乐”[①]、“夔为乐正”[②]等等神话传说。

还须指出，上举两例考古发现都是出自随葬品丰富的大型墓葬，可见这两例并非单纯的乐器，而且具有象征墓主生前所拥有的特殊权力和社会地位的意义。

磬 《礼记·明堂位·注》引《世本·作篇》：“无句作磬。”无句不知是何代人，不过它表示磬出现很早的意思应是可信的。按理说，在漫长的石器时代里，我们的祖先经过长期石器制造与使用的劳动实践，逐渐发现并掌握某些能够发出动听乐音的片状石料（如角页岩、石灰岩之类）之后，磬的出现应有可能。把磬的发明归功于某个特殊人物显然不符合当时的历史实际。《吕氏春秋·古乐篇》所说的“（夔）乃拊石击石，以象上帝玉磬之音”，应该理解为通过神话形式来表示磬的发明过程的一种曲折暗示。

在新石器时代晚期和夏代的考古发现中都有特磬，这可以和上引传说相印证。下面试举五例：

例1：山西襄汾陶寺M3002出土的龙山文化陶寺类型早期特磬。[③] 凸五边形，用天然角页岩片打制而成，磬面凸凹不平，股部较厚，悬孔位于中间偏股部上方[图3，(2)]。

发音较浑厚而较短促。测量测音结果见表1。下同。

---

① 《礼记·乐记》。

② 《荀子·成相篇》。

③ 高炜：《探索晋西南“夏墟”的重大考古发现》，《人民画报》1985年3期。

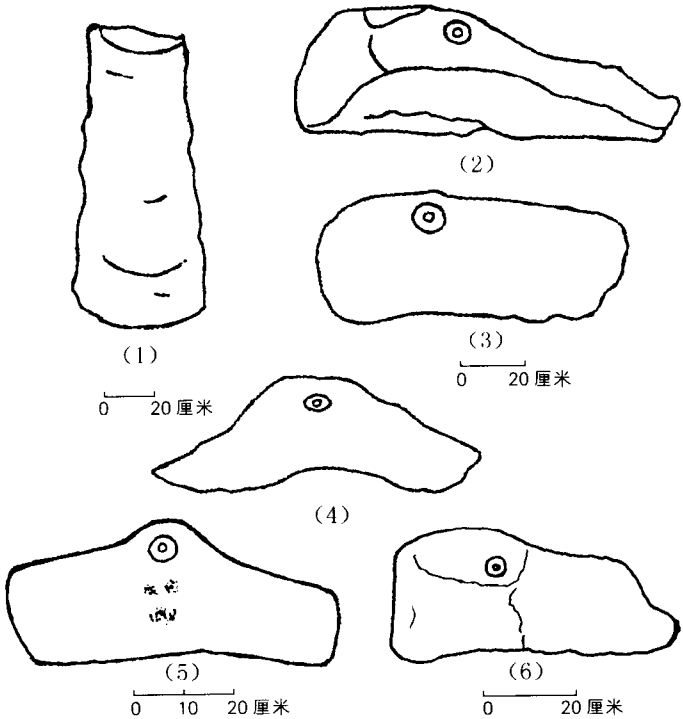


图3 龙山文化鼍鼓、特磬和夏代特磬

(1)陶寺鼍鼓 (2)陶寺特磬 (3)南宋特磬
(4)阎砦特磬 (5)二里头出土 (6)东下冯出土

例2：山西闻喜南宋村龙山文化晚期遗址出土的特磬。[①] 鲸头形，用天然青石片料打制而成，磬体厚薄不均，股部较厚，磬面不甚平整，悬孔位置同上例[图版1，(1)；图3，(3)]。

① 李浴群、韩梦如：《山西闻喜发现龙山时期石磬》，《考古与文物》1986年2期。

例 3：河南禹县阎砦龙山文化晚期墓葬出土的特磬。[1] 倨背形，用青石打制而成，悬孔位于中部近顶端处[图 3，(4)]。出土时，中部已断裂，后已粘合。一面悬孔下方有许多敲击痕迹。

发音浑厚而稍闷且促，可能与粘合有关。

例 4：河南偃师二里头遗址第三期文化层出土的夏代特磬。[2] 倨句形，用灰色泥质石灰岩打磨兼制而成，磬面较平整，股部稍厚，悬孔位于倨句下方[图 3，(5)]。一面悬孔下方有因长期敲击而形成的圆洼。

发音浑厚，近似铜声，延音稍长。

以上四例悬孔上侧均有绳索磨痕，后二例磬面有击痕，表明它们是被长期使用过的实用乐器。

例 5：山西夏县东下冯出土的东下冯类型三期特磬。[3] 形状和悬孔位置和例 1 相似[图 3，(6)]。用细质砂石打制而成，磬体厚薄不均，但也是股部较厚，磬面凹凸不平。

这五例大型特磬都是利用天然石片打制而成，表面粗糙不平，厚薄不均，形状各异，表明当时磬的制作工艺还处于低级阶段。不过它们的发音都较浑厚，近似铜声，可见先民选料时很注重音质。其中例 4 显示，到夏代开始使用打磨兼制工艺，这当是一种进步。

---

① 匡瑜、姜涛：《禹县阎砦龙山文化遗址》，《中国考古学年鉴》126 页，文物出版社，1984 年。

② 中国社会科学院考古研究所二里头工作队：《偃师二里头遗址新发现的铜器和玉器》，《考古》1976 年 6 期。

③ 中国社会科学院考古研究所等：《夏县东下冯》99，文物出版社，1988 年。

表 1　五例远古和夏特磬测量测音表

例号	长（厘米）	高	厚	悬孔径	悬起时倾斜角	测音
1	95	32	2～6.2	1.5	5°	C_5-23
2	81	32	2～8	2.7	约 40°	C_5+28
3	78	28.5	4.5～5.5	1.5	约 10°	D_4+27
4	58.5	27	2.2	2.2	0°	G_5+39
5	69	27	1～9.5	1.6	3°	$C_4^{\#}$

摇响器　新石器时代的考古发现中有一种陶制乐器，一般多作球形或半球形，中空，内装陶丸或石粒，摇之哗啦作响。在早期文献里没有见到有关记载，不知其原名为何，姑名之为摇响器，其中球形的姑名之为响球。

黄河流域和长江流域都有不少摇响器出土，今分别略举几例以窥一斑。先举黄河流域出土的三例：

例 1：陕西临潼姜寨墓葬出土的姜寨二期摇响器。[①] 泥质红陶捏制而成。杏核状，内装小粒，质料不详，摇之作响，直径 11、高 7 厘米[图版 1，(2)；图 4，(1)]。

例 2：甘肃兰州土谷台儿童墓葬出土的马厂类型随葬品。[②] 泥质红陶捏成。卵形，两端各有一个镂孔，内装小石粒。长 6.5、最大直径 5 厘米[图 4，(2)]。

例 3：甘肃临洮寺洼婴儿墓葬出土的马家窑类型随葬品。[③] 泥质红陶捏成。半球形，表面磨光，顶端有一个镂孔，腰部和底部各有四个对称的镂孔，内装陶丸。高 4.4、底径 7.7 厘米[图 4，(3)]。

---

① 西安半坡博物馆等：《姜寨》182 页，文物出版社，1988 年。

② 甘肃省博物馆等：《兰州土谷台半山——马厂墓地》，《考古学报》1983 年 2 期。

③ 夏鼐：《临洮寺洼山发掘记》，《中国考古学报》第 4 期。

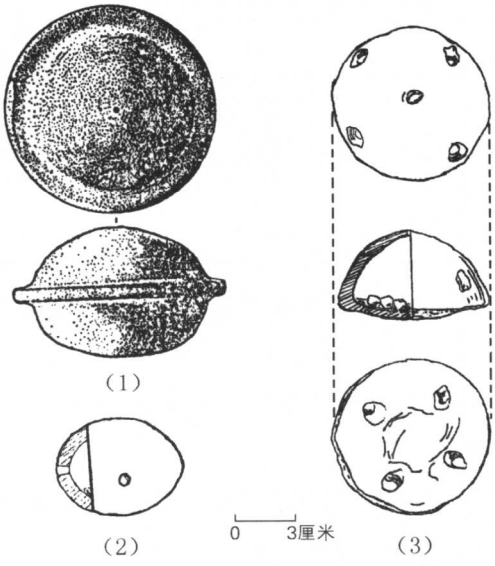


图 4　黄河流域新石器时代晚期摇响器

(1)姜寨出土　(2)土谷台出土　(3)寺洼出土

再举长江流域出土的八例：

例 4：湖北松滋桂花树遗址出土的大溪文化晚期制品。[①] 细泥红陶。球形，体表饰双股锥刺米字纹，米字纹中心交点上各有一个镂孔(共六个)，内装陶丸。直径 3.6 厘米[图 5，(1)]。

例 5：湖南澧县梦溪三元宫遗址出土的大溪文化中期后段制品。[②] 泥质红陶。球形，体表饰双股锥刺米字纹，内装陶丸，直径3.5厘米[图 5，(2)]。

① 湖北荆州地区博物馆：《湖北松滋桂花树新石器时代遗址》，《考古》1976 年3 期。

② 湖南省博物馆：《澧县梦溪三元宫遗址》，《考古学报》1979 年 4 期。

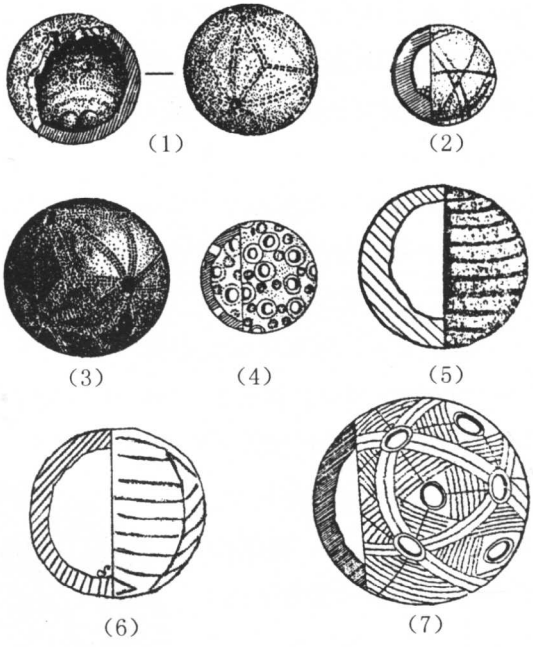


图 5　长江流域新石器时代晚期摇响器

(1)桂花树出土　(2)三元宫出土　(3)朱家嘴出土　(4)薛家岗出土　(5)屈家岭出土

(6)易家山出土　(7)薛家岗出土　[(1)4/5;(2)、(3)3/5;(4)、(6)、(7)1/2;(5)5/6]

例 6：湖北京山朱家嘴遗址出土的屈家岭文化前期制品。[①] 细泥黑陶。球形，体表饰三股锥刺米字纹，米字纹中心交点上各有一个镂孔，内装陶丸。直径 3.5 厘米[图 5，(3)]。

例 7：京山屈家岭遗址出土的屈家岭文化后期残片。[②] 陶胎橙黄，

① 湖北省文物管理委员会：《湖北京山朱家嘴新石器时代遗址第一次发掘》，《考古》1964 年 5 期。

② 中国科学院考古研究所：《京山屈家岭》21 页，科学出版社，1965 年。

表面有暗红色陶衣，遍饰黑色平行旋纹，直径约 4 厘米[图 5，(5)]。

例 8：湖北圻春易家山遗址出土的青龙泉三期文化制品。[①] 夹砂红陶。球形，体表饰压划的凹槽叶脉纹，内装小粒。直径 7 厘米[图 5，(6)]。

例 9：安徽潜山薛家岗文化墓葬出土的第三期遗存(M 27：1)。[②] 泥质灰陶。球形，体表饰多股锥刺三角纹，交点上有镂孔，内装陶丸。直径 8.8 厘米[图版 2，(1)；图 5(7)]。

例 10：另一座薛家岗文化墓葬出土的第三期制品(M72：9)。[③] 陶质、形状都和上例相同，但体表饰多个不规则的凹点纹和二十六个镂孔，内装陶丸。直径 5.7 厘米[图版 2，(2)；图 5，(4)]。

例 11：江苏武进潘家塘遗址采集的马家浜文化响球。[④] 泥质红陶。椭圆形，体表遍饰大凹点纹，凹点四周缀睫毛状细划纹。径约 5.5～6.5 厘米[图 6]。

图 6　潘家塘响球

例 2 和例 3 均出自婴幼儿墓葬，当是玩具。例 1 出自成人和儿童丛葬墓，也可能是玩具。例 10 出自成人墓，该墓共出 15 件，当是乐器或爱物，说不定还有用作施行巫术的法器的可能。因此，这类响球体表所饰的各种花纹和镂孔是否仅仅具有装饰意义，还是兼有巫术意义，很值得探究。

通观上举诸例，可知摇响器流行之广，也足见它在先民精神生活

---

① 湖北省文物管理委员会：《湖北圻春易家山新石器时代遗址》，《考古》1960 年5 期。

② 安徽省文物工作队：《潜山薛家岗新石器时代遗址》，《考古学报》1982 年 3 期。

③ 安徽省文物工作队：《潜山薛家岗新石器时代遗址》，《考古学报》1982 年 3 期。

④ 此项材料和绘图均由陈晶同志惠予提供，谨此志谢。

中确实占有一定的地位。

铃 在先秦典籍里没有关于铃的远古神话或传说，而在史前考古发现里却有一些远古遗存，其年代上限目前可以追溯到距今约六千年的仰韶文化后期。

下面试举九例：

例1：河南陕县庙底沟遗址出土的庙底沟类型制品。[①] 用细泥红陶捏制而成，表面磨光。圆钮，圆台形铃体，上实下空，圜顶，平口，肩下两侧有一对对称的悬舌斜孔直通体内。通高9.2、口径5厘米[图7,(3)]。

例2：江苏邳县刘林遗址墓葬出土的大汶口文化早期后段制品。[②] 用泥质黑陶捏制而成。体椭圆，腹微鼓，顶上有两个悬舌孔，两肩前后各横穿一个悬铃孔，通高7、口径8.1～5厘米[图7,(1)]。

例3：河南郑州大河村遗址出土的仰韶文化晚期制品。[③] 用泥质灰陶捏成。形制和上例略同，但口略侈，肩上无穿孔，通高4.5、口径6.5～4.1厘米[图7,(2)]。

例4：河南汤阴白营遗址出土的河南龙山文化中期遗存。[④] 用泥质灰陶捏成。合瓦体，平顶，顶上有两个悬舌孔，体表上、下各饰一周旋纹。高4.2、口径7.4～3.6厘米[图7,(7)]。

---

① 中国科学院考古研究所：《庙底沟与三里桥》54页，科学出版社，1959年。

② 南京博物院：《江苏邳县刘林新石器时代遗址第二次发掘》，《考古学报》1979年3期。

③ 郑州市博物馆：《郑州大河村遗址发掘报告》，《考古学报》1965年2期。

④ 1.河南省安阳地区文物管理委员会：《汤阴白营河南龙山文化村落遗址发掘报告》，《考古学集刊》3，1983年；2.安阳地区文物管理委员会：《河南汤阴白营龙山文化遗址》，《考古》1980年3期。

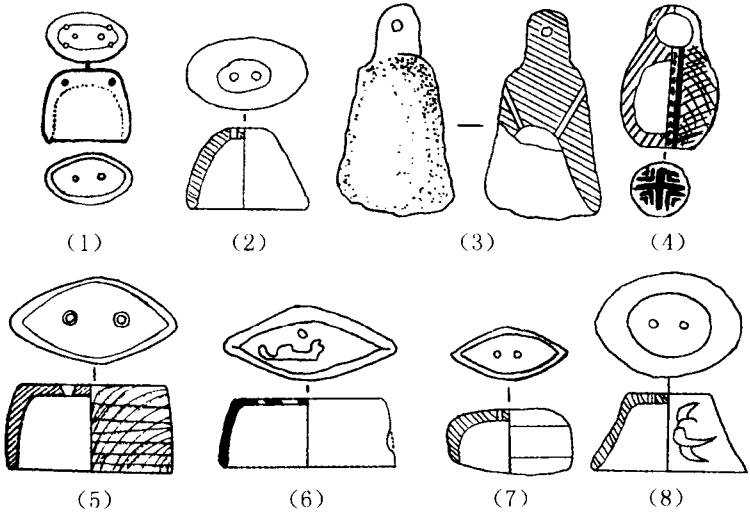


图 7　新石器时代晚期铃

(1)刘林出土　(2)大河村出土　(3)庙底沟出土　(4)糜地岘出土

(5)、(6)陶寺出土　(7)白营出土　(8)石家河出土

[(1)2/9;(2)2/5;(3)1/2;(4)7/25;(5)3/5;(6)7/12;(7)7/20;(8)1/3]

例 5：山西襄汾陶寺遗址采集的陶寺类型遗物。[①] 用灰陶捏成，形制和上例略同，但口微侈，体表饰不很整齐的刻画方格纹。高 5.4、口径 10.1～3.8 厘米[图 7,(5)]。

例 6：陶寺墓葬出土的陶寺类型晚期遗物。[②] 纯铜铸成。形制如上例，两侧和顶部有铸造缺陷和气孔，顶部一侧存有一个钻成的悬舌孔，体表有纺织物纹痕迹。高 2.65、口径 6.3～2.7 厘米[图 7,(6)]。

① 中国社会科学院考古研究所山西工作队等：《山西襄汾陶寺遗址首次发现铜器》，《考古》1984 年 12 期。

② 中国社会科学院考古研究所山西工作队等：《山西襄汾陶寺遗址首次发现铜器》，《考古》1984 年 12 期。

出土位置是在成年男性墓主的腿裆中间。

例 7：湖北天门石家河遗址出土的青龙泉三期文化遗物。[1] 用泥质红陶手制而成。形制和例 2 相同，体表一面有类似兽面纹的刻纹。高 5.5、口径 9.8～7 厘米[图 7，(8)]。

例 8：甘肃皋兰糜地岘马厂类型墓地采集品。[2] 细泥彩陶，手制而成。环钮，球体，平底，内装小粒，体表和底部绘有方格纹和十字纹。通高 11.5、腹径 7.2、底径 4.3 厘米[图 7，(4)]。

例 9：河南偃师二里头 M14 出土的二里头文化四期的青铜铃。[3] 合瓦体。一侧有翼，舞面有二孔，孔间有一桥形钮，体内有玉质圆管状铃舌[图版 3；图 8]。出土时，包有纺织品残片。通高 7.7、口径7～8.8、舌长 7.6 厘米。

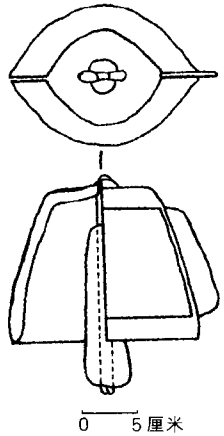


图 8　二里头三期铜铃

例 1，发掘报告认为是玩具，其余八例当中总应有的是乐器。像例 6 和例 9 那两件铜铃，都包以纺织品，这可能表明它们不仅是一种贵重的乐器，还是一种象征墓主特殊身份的礼器。陶铃，因它只能发生碰撞噪音，适于用为节奏乐器。

这九例除例 1 和例 8 有钮外，其余七例

① 石龙过江水库指挥部文物工作队：《湖北京山、天门考古发掘简报》，《考古通讯》1956 年 3 期。

② 陈贤儒、郭德勇：《甘肃皋兰糜地岘新石器时代墓葬清理记》，《考古通讯》1957 年 6 期。

③ 中国社会科学院考古研究所二里头工作队：《1984 年秋河南偃师二里头遗址发现的几座墓葬》，《考古》1986 年 4 期。

都是无钮铃。这些无钮铃的悬挂和悬舌方法，据我们的推测，可能如图9所示。

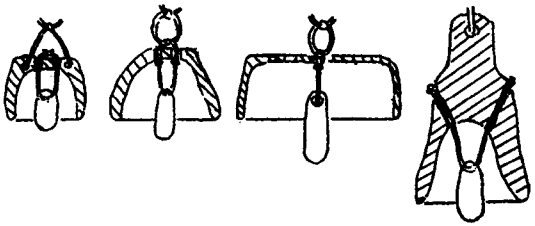


图9　四例远古铃悬挂和悬舌方法推测示意图

我们推测，这种无钮陶铃可能是小型平底容器演变而来。例7最初被认为是小碗，当是基于这个原因。可能也有的是脱胎于摇响器，例8应是一个可能的例证。

从体制方面看来，中原地区陶铃的椭圆体，据目前所知，是从河南龙山文化中期变成商周以来钟铃类乐器所广泛采用的，那种具有中华民族特色的合瓦体，这无疑是一个重要的发展。

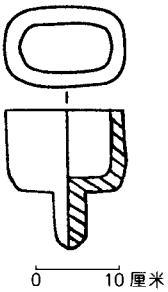


图10　客省庄陶庸

从原材料方面看来，陶寺类型晚期纯铜铃的出现，无疑是一个飞跃。因为以铜代陶。不但大大提高了耐用性，而且大大改善了音质，并为后世青铜钟镈的出现开辟了道路。

庸[1]　目前仅知有陕西长安县客省庄出土的陕西龙山文化一例。[2]

---

① 庸一般叫做铙，据我们的考证，其殷代名称应为庸，所以这里也叫做庸。说详拙文《庸名探讨》，《音乐研究》1988年1期。

② 李纯一：《中国古代音乐史稿》第一分册（增订版）19页，音乐出版社，1964年。

用灰陶手制而成。直圆柄，长方体，平顶，平口[图版 4，(1)；图 10]。它的形制和商庸很接近，当系持柄击奏。因目前只见此一孤例，还难于判断它和商庸之间的关系。

角 关于角的记载出现相当晚，但史前时期的考古发现中却有一些陶制品。今举二例：

例 1：陕西华县井家堡墓葬出土的庙底沟类型制品。[①] 用泥质粗灰陶手制而成。形如去尖的黄牛角，上下两口皆平齐，一侧角口壁上有两个穿孔。长 42、吹口内径 1.8、外径 3～3.2、角口内径 7.4～7.6、外径 9 厘米[图 11，(1)]。出土位置是在成年男性墓主骨架左侧偏上处。

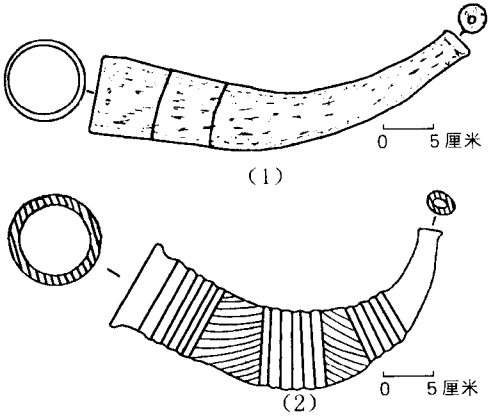


图 11 远古陶角

(1)井家堡出土 (2)陵阳河出土

例 2：山东莒县陵阳河大汶口文化墓葬出土的晚期制品。[②] 用褐

① 戴彤心：《记华县井家堡仰韶文化角状陶号》，《考古与文物》1988 年 4 期。

② 王树明：《山东莒县陵阳河大汶口文化墓葬发掘简报》，《史前研究》1987 年 3 期。

色夹砂陶手制而成。形制如上例，但弯曲度较大，体表刻三组弦纹间以两组凸斜条纹为饰。长 39、吹口内径 0.8～1.2、外径 3～3.2、角口内径 7.4～7.6、外径 9 厘米[图版 4，(2)；图 11，(2)]。出土位置是在成年男性墓主骨架右侧。

根据吹口形状及内径大小，可知这两个陶角和后世号角一样，也是利用唇振动发音。经试吹，都能发出厚实的呜呜声，具有相当的传远性。

文献里关于角的记载出现较晚，并且大多说是本出羌胡。[①] 现在看来，有加以补正的必要。

发掘者认为，这两支陶角应是氏族军事领袖指挥战争的一种发布号令的器具，还具有标志身份权力的意义。我们赞同这种看法，还认为应兼有乐器和法器(施行巫术用)的功能。因为氏族社会的军事领袖，常兼巫师之职。

哨、笛 在史前考古发现中有相当数量的哨和笛。今举四例：

例 1：河南长葛石固遗址二期墓葬出土的裴李岗文化骨哨。[②] 用禽肢骨制成。管形，截面呈马蹄形，两端开口，腰部平面一侧开一个纵向椭圆形指孔。曾经烧烤，表面呈黑红色。有黑色斑痕，器表还有锯割的小沟，以及因长期抚摸而形成的凹陷。长 6.8、外径 1.2～1.3 厘米[图 12，(1)]。出土位置是在男性青年墓主骨架右膝外侧。

例 2：浙江余姚河姆渡文化遗址出土的一期制品。[③] 用禽肢骨制

---

① 《北堂书钞》一二一引徐广《车服仪制》："角，前世书记所不载。或云本出羌胡，吹以惊中国之马；或云本出吴越。"

② 陈嘉祥：《对石固遗址出土的管形骨器的探讨》，《史前研究》1987 年 3 期。

③ 浙江省文物管理委员会等：《河姆渡遗址第一期发掘报告》，《考古学报》1978 年 1 期。

成。两端开口，腰部有两个横向椭圆形指孔。长 5.85、外径 0.71 厘米[图版 5,(1);图 12,(2)]。

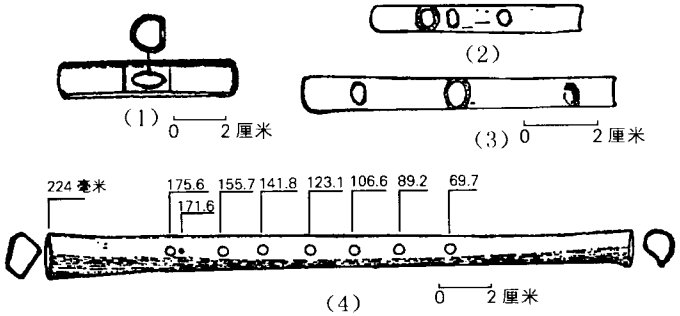


图 12 远古哨笛

(1)石固出土 (2)、(3)河姆渡出土 (4)贾湖出土

例 3：另一支河姆渡文化一期制品。[①] 原料相同，形制相似，但两个指孔分处在近两端。长 8.7、外径 0.79～1 厘米[图版 5,(1);图 12,(3)]。

例 4：河南舞阳贾湖遗址墓葬出土的裴李岗文化贾湖类型二期遗物(M282：20)[①]。经碳十四年代测定，距今近八千年。用截去两端关节的猛禽骨制成，表面磨光。在管壁一侧钻有一纵列七个直径 3.6 毫米的圆形指孔，在第一指孔左上方还钻有一个直径 1.58 毫米的小指孔[图版 5,(2);图 12,(4)]。

以上四例表明，至迟在约八千年以前我国就已经出现哨和笛。

这四例都是两端开口，两端都可以当作吹口。像例 1 那样直径和指孔都较大的哨，吹它的指孔也能发音。像例 2、3 那样细径开管

① 张居中：《考古新发现— 贾湖骨笛》，《音乐研究》1988 年 4 期。

哨，只能用力强吹才能发出尖利的高音；如果用手指堵住一端，使之成为闭管，就比较容易吹响，声音也稍微耐听一些。

让我们按照闭管约算例1～3的音高，则如表2所示。这三例音列都不很规整，但有一定的调式倾向。据此看来，它们不会是纯粹的乐器，而应首先是诱捕禽兽的一种辅助性狩猎工具。

表2　三例远古骨哨约算音高表

例号＼指法	0	1	2
1	$D_6^{\#}-$	$F_6^{\#}-$	
2	$F_6^{\#}-$	D_7-	$A_7^{\#}-$
3	B_5-	D_6-	F_8+

例4经过两人八次吹奏试测，因吹奏者还没有熟练掌握该笛，试测又没有一定的技术规范，以致几次所得结果各不相同，还不能作为正式依据。不过，仍能看出它的大致音列结构倾向。今举其中两次试测结果[①]表示（见表3）于下：

表3　贾湖骨笛两次试测结果表

指孔	音高	邻音音分值	指孔	音高	邻音音分值
7	A_6-26	261	7	A_6+36	281
6	$F_6^{\#}+3$	247	6	G_6-45	259
5	E_6-44	207	5	E_6-4	196
4	D_6-51	186	4	D_6+1	213
3	C_6-37	123	3	C_6-12	137
2	$A_5^{\#}+40$	151	2	B_5-49	142
小1	A_5-11	73	大1＋小1	A_5+9	181
大1＋小1	$G_5^{\#}+16$	200	0	G_5+28	
0	$F_5^{\#}+16$				

① 黄翔鹏：《舞阳贾湖骨笛的测音研究》，《文物》1989年1期。

据表 3 可知，尽管邻音间音程大小不一，发音不大规整，听起来不够协和，但确能发出 6～7 声。它的小 1 孔好像并不具有独立的意义，而是为了纠正大 1 孔发音不准而设。如果是这样，那就可以初步认为它是一支具有六声徵调倾向的骨笛。

它的发音不大规整，当和当时先民们的音感和制笛技术都处于幼年阶段有直接关系。它的音列结构比较复杂，恐为当时一般氏族成员所难掌握，而这一点也许体现出它的神秘性。我们推测它可能主要是用来施行巫术的法器，当然也可能兼作乐器。

埙 《拾遗记》卷一说："庖牺氏灼土为埙"，虽不可考，但埙的出现确实也是很早。今举远古考古发现的六例为证。

例 1：陕西西安半坡遗址出土的半坡类型遗物。[①] 用泥质灰陶手制而成，表面磨光。近似橄核形，体中有一个开口于上下两端的"<"形管腔。高 5.8、腹径 8 厘米[图 13，(1)]。经测定能发出相距小三度的二音，见 33 页表 4。

例 2：山西万荣瓦渣斜出土的新石器时代遗物。[②] 略似平底卵形，腰部有一个圆形指孔。高 7.8、腹径约 4.1 厘米[图版 6，(1)；图 13，(4)]。经测定，也能发出相距小三度的二音，见表 4。

例 3：瓦渣斜出土的另一件二指孔埙。球形，腰部有两个并列的圆指孔。直径 4.3 厘米[图版 6，(2)；图 13，(5)]。经测定，能发三音，见表 4。

例 4：山西襄汾陶寺遗址采集的陶寺类型遗物。[③] 形状和例 2 相似，腰部偏上处开两个并列的圆指孔。高 4.4、腹径 2～3.1 厘米[图

① 中国科学院考古研究所等：《西安半坡》190 页，文物出版社，1963 年。

② 卫聚贤：《中国考古学小史》60 页，商务印书馆，1947 年。

③ 见拙著《中国上古出土乐器综论》，待刊。

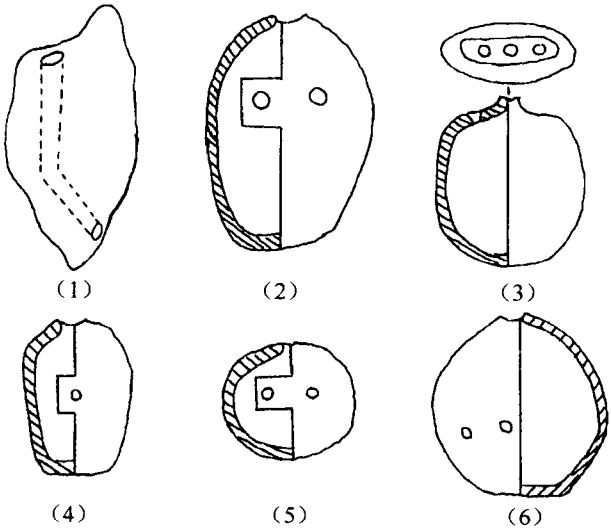


图 13　远古陶埙

(1)半坡出土　(2)陶寺采集　(3)桐刘出土　(4)、(5)瓦渣斜出土

(6)义井出土　[(1)、(6)9/10;(2)4/5;(3)－(5)1/2]

13,(2)]。经测定,能发三音,见表 4。

例 5:河南尉氏桐刘出土的河南龙山文化制品。[①] 近似扁卵形,上端左右两肩下凹,各开一个圆形指孔,一个略微凸出的圆形吹孔位于两个指孔之间,高 6.3、腹径 2.5～5 厘米[图 13,(3)]。经测定,能发三音,见表 4。

例 6:山西太原义井村遗址出土的新石器时代遗物。[②] 平底卵形,腰部开两个并列的圆指孔。高约 3.3、腹径约 3 厘米[图 13,(6)]。

① 方建军:《先商和商代埙的类型与音列》,《中国音乐学》1988 年 4 期。

② 山西省文物管理委员会:《太原义井村遗址清理简报》,《考古》1965 年 4 期。

经测定，能发三音，见表 4。

表 4　六例远古陶埙测音结果表

埙别	指孔	音高	印象	备注
瓦渣斜 一指孔埙	0 1	C_6+18 E_6-42	羽 或 角 宫 或 徵	
半坡埙	0 1	F_6+42 A_6-20	羽 或 角 宫 或 徵	
瓦渣斜 二指孔埙	0 1 或 2 1+2	E_5-40 B_5-3 D_6+22	商　羽 羽或角 宫　徵	
陶寺埙	0 1 2 1+2	$C_6^{\#}+24$ $F_6^{\#}-24$ $F_6^{\#}-50$ $G_6^{\#}+46$	角　变宫 羽 或 角 羽 或 角 宫　徵	
义井埙	0 1 或 2 1+2	E_5-20 G_5-3 A_5+20	羽 或 角 宫 或 徵 商　羽	
桐刘埙	0 1 或 2 1+2	A_4- $C_5^{\#}-$ E_5	清角 或 宫 羽 或 角 宫　徵	耳测

据表 4 可知，至迟在新石器时代晚期，从我们的祖先在陶埙上开第一个指孔时起，就已具有一定的调式观念。若将这六例测音结果按照现代人的主观调式印象列出（表 4 印象栏），就会更清楚地看出

它们确是分别属于二声调式和三声调式。

甘肃玉门火烧沟出土一批三指孔陶埙[图版 7;图 14],据认为其年代大致与夏代相当。[①] 下面表列八例(表 5):

表 5　八例火烧沟类型陶埙登记表

例号	埙别	陶系	高(厘米)	腹径	图版	图
1	M193	红陶	6.4	5	6,(1)	14,(4)
2	M216	彩陶	7.1	5.5		
3	采集品	彩陶	7.7	5.2	6,(2)	14,(1)
4	M226	红陶	6.65	4.7		14,(2)
5	M233	彩陶	4.85	4.7		
6	M153	红陶	5.3	4		
7	M72	红陶	5.62	3.7		
8	M269	彩陶	8.3	6.5		

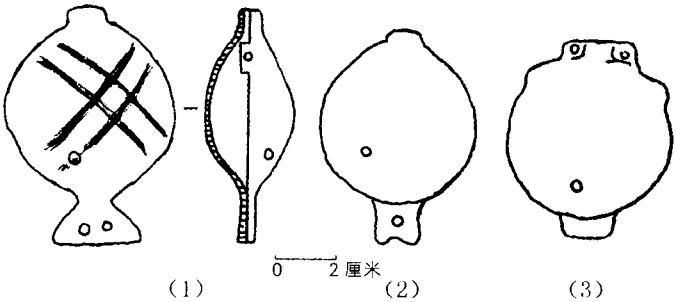


图 14　火烧沟陶埙

(1)采集品　(2)M226 出土　(3)M193 出土

① 甘肃省博物馆:《甘肃省文物考古工作三十年》,《文物考古工作三十年》,文物出版社,1979 年。

它们的尾端或首端都有一或二个穿孔，以备穿绳悬挂之用。估计最大可是挂在颈上，垂在胸前，以便执持吹奏。

这八例的测音结果见表 6：

表 6　八例火烧沟陶埙测音结果表

例号	指法 / 埙别	0	1 或 2	3	1+3 或 2+3	1+2	1+2+3	备注
1	M193	$B_4^{\flat}+50$	(D_5)	$E_5^{\flat}+21$	F_5+50	(F_5)	G_5+48	带()者表示发音不稳
2	M216	B_4	$E_5^{\flat}$	E_5	$G_5^{\flat}$	$G_5^{\flat}$	$A_5^{\flat}$	耳测
3	采集	B_4+5	$E_5^{\flat}+28$	$E_5^{\flat}+30$	$G_5^{\flat}+21$	$G_5^{\flat}+45$	$A_5^{\flat}+44$	
4	M226	$C_5^{\#}+21$	F_5-37	F_5-7	$C_5^{\#}-16$	$G_5^{\#}-37$	$A_5^{\#}-31$	
5	M233	F_5-3	A_5-11	(A_5)	(C_6)	C_6-5	D_6-21	
6	M153	$F_5^{\#}$	$A_5^{\#}$	B_5	$C_6^{\#}$	$C_6^{\#}$	E_6	耳测
7	M72	C_5-2	$B_5^{\flat}-8$	$(B_5^{\flat})$	(C_6)	C_6-13	D_6-36	
8	M269	G_4+33	$(B_4^{\flat})$	B_4-44	$D_5^{\flat}-34$	(C_5)	$E_5^{\flat}-21$	

据表 6 看来，好像这八例是按照下列四种调式调音：

1. 四声羽调：羽宫商角（M72、M269）
2. 四声宫调：宫角徵羽（采集品，M226，M233）
3. 五声宫调：宫角 $\begin{matrix}清\\角\end{matrix}$ 徵羽（M193，M216）
4. 五声宫调：宫角 $\begin{matrix}清\\角\end{matrix}$ 徵闰（M153）

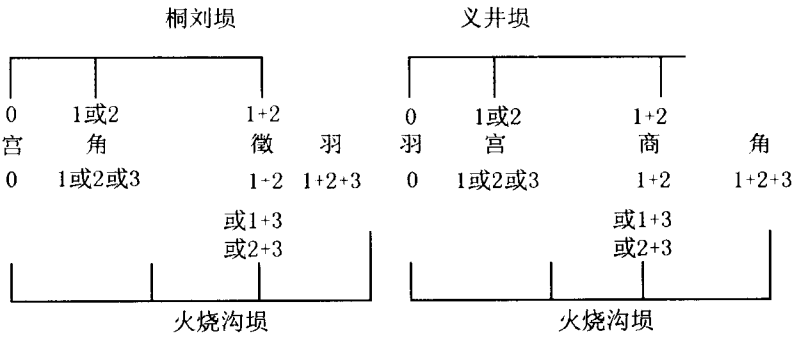
其实，恐怕只有前两种调音才是确实的。因为它的音列结构很规则，指法也统一。这两种调音虽异，但指法毫无差别，都是遵循着开指孔

数与指孔音序数相一致的原则。即如表 7 所示，开任何一个指孔都发第一指孔音，开任何两个指孔都发第二指孔音，全开三个指孔发第三指孔音。很明显，这种简易指法不但具有规范化的意义，还会给演奏，特别是户外游动演奏带来很大的方便。至于后两种调音，当是因第三指孔位置不够准确或烧制时埙体变形所致。

表 7　火烧沟陶埙两种调音指法比较表

音别 \ 调音 / 指法	四种调式		五声调式	
	所开指孔	开指孔数	所开指孔	开指孔数
简音	0	0	0	0
第一指孔音	1 或 2 或 3	1	1 或 2	1
第二指孔音	1+2 或 1+3 或 2+3	2	3	1
第三指孔音	1+2+3	3	1+2 或 1+3 或 2+3	2
第四指孔音			1+2+3	3

火烧沟埙的形制和前举桐刘埙最为相似，而且四声宫调的调音和指法也基本相同。若单就四声羽调的调音和指法看来，则和义井埙如出一系：



据此看来，火烧沟埙可能是在继承桐刘、义井等埙为代表的中原地区新石器时代陶埙，或深受其影响的基础上，发展起来的一种带有地区（或羌族?）特色的陶埙。

结　　语

原始音乐主要产生于先民集体生活中的劳动、劳动实践，并且二者浑然交织在一起，而其发展又与劳动、劳动实践的发展紧密联系在一起。显然，这同当时原始社会极端低下的生产水平是相适应的。原始音乐是先民集体劳动的直接产物。

先民所以要在集体劳动、劳动实践中创造音乐，是因为它符合劳动、劳动实践的要求，是为了认识生活和改进生活。

因此，一般说来，原始音乐基本是由集体来创作，并为集体的利益和理想服务。

因此，一般说来，原始音乐的内容和形式，基本取决于集体劳动、劳动实践，必然和原始舞蹈紧密结合在一起，而节奏则成为它的主要因素。

进入夏代，社会发生了根本变革，由氏族公社制度蜕变为奴隶制，出现了阶级和阶级对立，阶级斗争和政治斗争对音乐发生了影响，因而音乐开始被打上了阶级烙印，并成为阶级斗争和政治斗争的一种思想武器。

随着阶级的出现和社会分工的进一步发展，出现了专职的音乐奴隶和乐官，这为音乐文化的发展和提高创造了条件。《韶》、《九歌》等优美乐舞，埙、笛等旋律乐器和若干音阶调式的出现，足以表明当时音乐文化发展的高度。

在夏代，中原地区各部落、部族与其周围各部落、部族的音乐文化交流，也促进了当时音乐文化的发展。

由远古到夏代，乐器一直是随着音乐的缓慢发展而缓慢地发展着。其发展规律大致是这样：由不固定音高而逐渐趋向固定音高，由单音而逐渐趋向多音，由不定型而逐渐趋向定型，由少品种而逐渐趋向多品种。

第二章
商代音乐

第一节 商代乐舞

商人迷信，把祭祀活动视为国家大事。商代较重要而又可考的祭祀乐舞略如下述。

《桑林》 此乐舞的记述首见于《春秋左传》襄公十年：

> 宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。荀罃辞。荀偃、士匄曰："诸侯宋、鲁，于是观礼。鲁有禘乐，宾祭用之。宋以《桑林》享君，不亦可乎？"舞，师题以旌夏。晋侯惧而退入于房。

杜预《注》："《桑林》，殷天子乐名。"《庄子·养生主》："合于《桑林》之舞。"《释文》引司马彪："《桑林》，汤乐名。"《吕氏春秋·慎大篇》："武王胜殷，立成汤之后于宋，以奉桑林。"可见宋之《桑林》乃直承其祖先之乐舞。

相传商的始祖契是因其母有娀氏简狄吞食玄鸟卵而生，因知玄鸟即商的图腾。殷代卜辞中高祖王亥的亥字附有佳（即鸟）字作隻，可见传说之有据。这里把《桑林》和鲁国的禘乐相比，可知它也是"禘其祖所自出"[①]的禘乐，即商族祭祀其图腾和先妣简狄的乐舞。"师题

① 《礼记·大传》。

以旌夏”，大概是说用鸟羽化装成玄鸟的舞师表演与简狄交媾的故事。晋侯看了“惧而退入于房”，当是因它淫秽荒诞。

《濩》 此舞不仅见于先秦典籍，也见于殷墟出土的甲骨文。例如：

乙亥卜贞：王宄[1]大乙《濩》。亡尤。（《甲骨文合集》35499）

乙卯卜贞：王宄且（祖）乙《濩》……（同上 35681）

丁卯卜贞：王宄大丁《濩》。亡〔尤〕。（同上 35516）

关于《濩》的产生缘由，先秦典籍中有所记述。例如：

汤放桀于大水，环天下自立为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。（《墨子·三辩》）

殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以诛桀之罪[2]，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》、《六英》[3]，以见其善。（《吕氏春秋·古乐篇》）

这意思是说，《濩》是为歌颂汤的开国功绩而创作的乐舞。它和《大夏》一样，也是歌颂杰出的领袖。《周礼·大司乐》说：“舞《大濩》以享先妣。”《春秋左传》孔颖达《疏》引皇甫谧说：“《大濩》殷乐，一名《桑林》。”据此看来，《大濩》可能是商王朝的一部史诗性大型乐舞，而《桑林》当是它的一个组成部分。先秦文献一向把它和《韶》、《夏》并举，卜辞表明用它祭祀像大乙（即汤）、祖乙、大丁这一类商代直系先王，可见它确是商代的一种有代表性的重要乐舞。

---

① 宄即宾，祭祀的一种。

② 原作“以诛桀罪”，今据《太平御览》卷五六五引文改。

③ “六英”二字据《太平御览》卷五六六引文补。

《左传》襄公二十九年(公元前544年)记当时吴公子季札曾在鲁国看过《大濩》,说明它的流传还相当长久。

《那》 《诗经·商颂》五篇——《那》、《烈祖》、《玄鸟》、《长发》和《殷武》,是传流到春秋时期的商族祭祀颂扬祖先乐舞中的歌辞。尽管它经过后人的删改,但是仍然在相当程度上保留着这个早商乐舞的大致形式和内容。下面且举首篇《那》为例:

猗与那与,置我鞉鼓。
奏鼓简简,衎我烈祖。
汤孙奏假,绥思我成。
鞉鼓渊渊,嘒嘒管声。
於赫汤孙,穆穆厥声。
庸鼓有敔,《万舞》有奕。
我有嘉宾,亦不夷怿。
自古在昔,先民有作。
温恭朝夕,执事有恪。
顾予烝尝,汤孙之将。

据这篇歌辞所述,成汤(汤孙[①])祭祀先祖(烈祖)乐舞的情形大致是这样:先摇鞉(鼗)击鼓一通,用来欢乐先祖;然后成汤向先祖祷告,这时深沉的鞉、鼓声,清亮的管,随着平和的磬声合奏出和美的曲调;再后是庸和鼓声大作,整齐的《万舞》开场;末了是在齐声高唱"自古在昔,先民有作。温恭朝夕,执事有恪"的"乱"[②]曲中,成汤向先祖奉献祭品。

---

① 汤孙当是《宋公䜌簠》的"有殷天乙唐孙"。

② 《国语·周语下》:"昔正考父校商之名颂十二篇于周太师,以《那》为首,其辑之乱曰:'自古在昔,先民有作……。'" 案:此"乱"当如《论语·泰伯》"《关雎》之乱"的乱。

顺便指出这里庸(即一般所谓的铙)和《万舞》都保持商人的原名,并且也都见于卜辞(参看下文)。

乐器助祭 卜辞中有不少用乐器助祭的记载。例如:

例1:贞:上甲龢暨唐。(《甲骨文合集》1240)

例2:贞:贞辛庸用。(同上15994)

例3:惟祖丁庸奏。(同上27310)

例4:辛亥卜,出贞:其鼓彡告于唐九牛。一月。(同上22749)

例5:戊戌卜,尹贞:王宄父丁彡龠。亡囚。(同上3241正)

例6:癸亥其奏𦎫。子㠯其……(同上14125)

例7:……庚惟𦎫用,王受……(《英国所藏甲骨集》2359)

这些是分别用龢(即和,小笙)、庸(一般叫做铙)、鼓、龠(一种编管吹奏乐器)和𦎫来助祭的七例。其中𦎫是什么乐器尚不得而知。此字从刀得声,以声类求之,或许是鼗。

求雨之舞 商代经济以农业为主,所以卜辞中有不少关于求雨之舞的记载。例如:

例1:丙辰卜,贞:今日奏舞,有从(纵)雨。(《甲骨文合集》12818)

例2:来庚剝秉,乃𩁹,无大雨。(同上31199)

例3:壬申卜:多冒舞,不其从(纵)雨。(同上14116)

例4:惟万𩁹孟田。有雨。吉。(同上28180)

例5:……雨,庸舞。(同上12839)

例6:……今日……舞河暨岳……从(纵)雨。(同上34295)

例 1 的“奏舞”是奏乐而舞。例 3 中的“多冒”和例 4 中的“万”为舞者。例 2、4 的“霝”即舞，这是三期卜辞特有的写法。其所以加雨字头，乃表示求雨之舞。这和后来雩字的意义颇为相似。例 5 所卜的是奏庸而舞以求雨之事。

上举商王朝的一些乐舞，无论从它的内容，或从它所祭祀的对象，以及它自身成为占卜对象等方面看来，显然带有强烈的政治性和神秘性，成为商王朝维系宗族团结和统治臣民的一种手段。

第二节　商代统治者的纵声色

商代统治者特别是商王，依靠剥削和压迫，过着骄奢淫逸的腐朽生活。其表现之一就是纵声色。

《墨子·非乐》上引汤之《官刑》：

> 其恒舞于宫，是谓巫风。其刑：君子出丝二卫[①]；小人否，似(以)二伯(百)黄径(经)[②]。

所言未必完全可信，不过商王朝有鉴于夏桀亡国的一个重要原因是纵声色，为了防患于未然，而制定出相应的《官刑》，不是没有其可能的。《尚书·仲虺之诰》就提到“惟王不迩声色”。

商代统治者的纵声色一事，有考古发现为证。例如在河南安阳殷墟武官村所发掘的一座殷墟前期殷商奴隶主贵族大墓，虽经几次盗掘

---

① 孙诒让认为，“卫”是“术”之讹，“术”是作为丝数量单位之“穗”的假借字。详见《墨子间诂》卷八。

② 于省吾认为，径、经二字通，经当指丝类而言。详见《双剑誃诸子新证》139 页，中华书局，1962 年。

和一次焚烧，在槨室西侧二层台上仍然残存殉葬女性骨架二十四具、带有绢帛或鸟羽痕迹的随葬小铜戈三件和虎纹特磬一枚[图 15]。

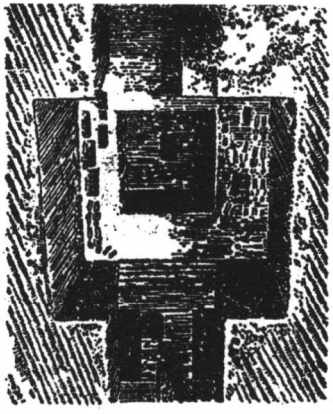


图 15　安阳殷墟武官村大墓

郭宝钧认为，这些女性骨架是墓主人的姬妾，小铜戈是“舞干羽”之戈而非兵器。[①] 所言甚是。我们还可以补充一句：这些姬妾当中有一些应是古代所谓的“女乐”，亦即女性音乐奴隶。她们生前为主人作乐歌舞，主人死后还要为他（她）殉葬。可见殷商奴隶主贵族的纵声色是建筑在多么残酷的阶级压迫之上！同时，也可证明人民是商代音乐文化的主要创造者，而其创造成果却为奴隶主贵族所占有。

商朝最后一个国王帝辛（即纣），也是一个暴虐淫侈的统治者，他在纵声色方面更甚于前王。《史记·殷本纪》说：

> （纣）好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓[②]作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚赋税以实鹿台之钱，而盈巨桥之粟。益收狗马奇物，充牣宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚（飞）鸟置其中。慢于鬼神。大冣（聚）乐戏于沙丘。以酒为池，县（悬）肉为林，使男女倮，相逐其间，为长夜之饮。

① 郭宝钧：《一九五〇年春殷墟发掘报告》，《中国考古学报》第五册第一、二分合刊。

② 梁玉绳《史记志疑》卷二谓师涓当作师延。

因而弄得“百姓怨望，而诸侯有叛者”，连他的乐官太师、少师也“持其祭乐器奔周”[1]。结果是“身死国亡，为天下戮”[2]。无怪乎周武王伐纣时，指出纣有“断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡说(悦)妇人”[3]的罪状。

第三节　商代乐器

根据考古发现和甲骨文研究，得知商代有多种乐器。本节所述就是根据这两方面的材料。但是目前能见到的商代遗物，仅是一些铜、石、陶等坚固耐用材料的制品，竹、木等易朽材料的制品迄今尚未见到。

鼓　下举三例：

例 1：河南安阳侯家庄西北冈 1217 号大墓西墓道出土的殷墟文化后期的鼍鼓遗迹。[4]

遗迹表明，鼓乃横置，框呈琵琶桶状，两面蒙以绘有螺旋纹的鳄皮。框上涂漆，绘有对称的兽面、鳄皮骨板等纹饰。框高约68、腹径约68、口径约60 厘米[图 16]。

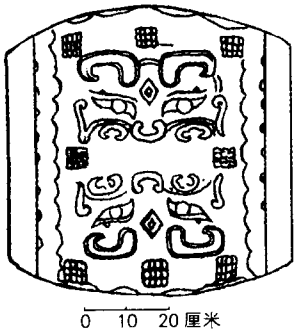


图 16　M1217 鼍鼓复原图

例 2：双鸟钮铜鼓。出土地不详，已流入日本。[5] 约为殷墟文化后

① 《史记·殷本记》。
② 《说苑·反质篇》。
③ 《史记·周本记》。
④ 梁思永、高去寻：《侯家庄·1217 号墓》25 页，台北，1968 年。
⑤ 容庚、张维持：《殷周青铜器通论》77～78 页，文物出版社，1984 年。

期制品。

琵琶桶形框，横置，框上边稍长而下边稍短，鼓面稍向内倾斜。上有双鸟形钮，下有四足，通高 81.5、口径 44.5 厘米[图版 8，(2)]。鼓面饰鼍皮纹，框两端饰三周乳钉纹，框两侧主纹为人形纹，辅以鱼、龙等纹[图 17]，足饰龙首纹。

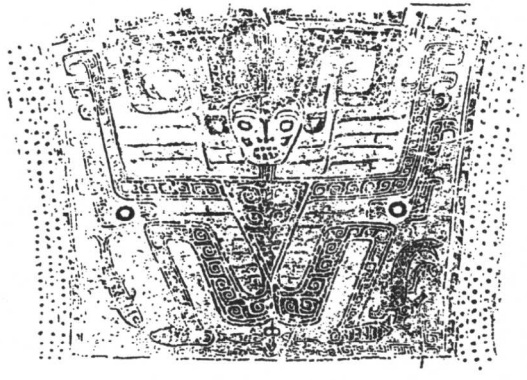


图 17　双鸟钮铜鼓框纹拓片

例 3：马鞍钮铜鼓。湖北崇阳汪家嘴大市河岸出土。[①] 约为殷墟文化后期偏晚制品。

形制与上例略同，惟钮作马鞍形，鼓面作椭圆形，框下设开裆方圈足。鼓面光素（当是模仿牛皮之类），框两端饰三周乳钉纹，通体饰阴线云纹组成的变形兽面纹。通高 75.5、口径 38～39.5 厘米[图版 8，(1)]。

后两例虽系铜制，但都是木鼓的仿制品。据其形制看来，它们应当既是可悬的悬鼓又是可置的足鼓。推测前一例亦当如是。《礼记·明堂位》"夏后氏之足鼓，殷楹鼓，周县（悬）鼓"之说，不尽

① 湖北省博物馆：崇文：《湖北崇阳出土一件铜鼓》，《文物》1978 年 4 期。

可信。

三例皆两面蒙皮，当是为了求得耦合振动；框腹隆起作琵琶桶形，当是为了增大共鸣腔；这些对于提高音质和增大音量显然是有帮助的。

磬 商代有特磬和编磬两种。今先举特磬四例：

例 1：辽宁北票出土的夏家店下层文化遗物。[①] 用灰白色石料磨制而成，表面较平整，但厚薄不很均匀。钝角三角形，倨句下对钻一个悬孔[图 18，(1)]。

尺寸及测音结果见表 8。下同。

表 8 四例商代特磬测量测音表

例号	长（厘米）	高	厚	悬孔		倨句	悬起时倾斜角	测音
				内	外			
1	110	51	5.5～7.2	10	10	约 105°	28°	A_5-
2	67	30	6～10	2.5	3.5～4.5			$F_5^{\#}+13$
3	84	42	2.5	2			50°	$C_4^{\#}+22$
4	88.3	28	2.5～4.6	1.8～3.9	3.4～5		18°	A_4-16

例 2：陕西蓝田怀真坊出土的二里冈上层文化遗物。[②] 用青色石灰岩打制而成，表面粗糙不平，厚薄不均。略似鲸鱼形，上部有一个悬孔[图 18，(2)]。

例 3：殷墟武官村一号大墓出土的殷墟文化二期遗物。[③] 用白而

① 方建军：《商代磬和西周磬》，《文博》1989 年 3 期。

② 樊维岳、吴镇烽：《陕西蓝田出土商代铜器》，《文物资料丛刊》3，文物出版社，1980 年。

③ 郭宝钧：《一九五〇年春殷墟发掘报告》，《中国考古学报》第五册第一、二分合刊。

带青的大理石精磨而成，通体光润，厚薄均匀。略呈鲸鱼形，股的上部对钻一个悬孔，悬孔上侧有明显的绳索磨痕。一面雕着一只张大口的伏虎[图版 9,(1);图 18,(3)]。

音色浑厚，近似铜声。

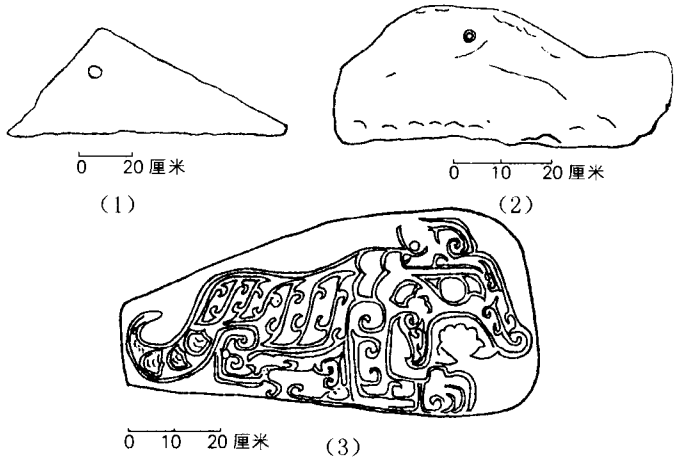


图 18 商代特磬

(1)北粟出土 (2)怀真坊出土 (3)武官村 M1 出土

例 4：殷墟小屯村北洹水南岸出土的殷墟文化后期遗物。[①] 鼓下角残。用深灰色石灰岩磨雕而成，表面光平，股部稍厚。形状和例 2 相似，上部对钻一个悬孔，悬孔上侧有绳索磨痕，鼓端有明显的敲击痕迹。两面各雕一个张口的大龙纹[图版 9,(2);图 19]。

发音浑厚洪亮。

下面再举编磬二例：

① 中国科学院考古研究所安阳发掘队：《殷墟出土的陶水管和石磬》，《考古》1976 年 1 期。

图 19　殷墟龙纹特磬拓片

例 5：殷墟 72AGM93 出土的殷墟文化后期制品。[①] 用灰白色和青灰色泥质石灰岩打磨而成，表面磨平，边缘留有打制痕迹，股部较厚。共五枚，型式各异，是否同组尚待研究。除 M93：2 一石有两个悬孔外，其余四石都各有一个。一面残存类似鸟兽模样的白色绘纹，另一面悬孔下方鼓部有敲击痕迹[图 20]。

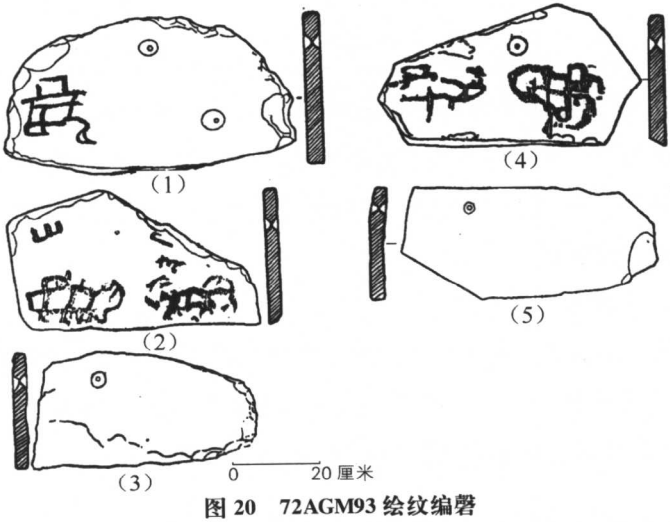


图 20　72AGM93 绘纹编磬

(1)93：2　(2)93：5　(3)93：3　(4)93：6　(5)93：20

① 中国社会科学院考古研究所安阳工作队：《1969～1977 年殷墟西区墓葬发掘报告》，《考古学报》1979 年 1 期。

发音稍较浑厚。

尺寸及测音结果见表 9。下同。

表 9　二例殷代编磬测量测音表

例号	标本号或刻铭	长（厘米）	高	厚	悬孔径		倨句	悬起时倾斜度	测音
					内	外			
1	72AGM93：2	67.4	36	4	0.8～1	4～5			破碎未测
	72AGM93：3	53	27.4	2.5～3	0.8	3.2～3.9		28°	F_5+26
	72AGM93：5	60	32.6	2.4～3	0.85	3.2～3.5	130°	13°	$A_4^{\#}-8$
	72AGM93：6	62	33	2.9～4	1	4	143°	15°	F_5-6
	72AGM93：20	60.5	26.3	2.6～4	1.2	3		30°	E_6-16
2	永攺	40	12	2.4～3.1	2.1		134°	约 40°	$A_6^{\#}+30$
	夭余	36.7	11.7	2.5～2.8	2		130°	约 45°	$C_6\pm0$
	永余	37.8	11.2	2～2.3	1.5		130°	约 50°	$D_6^{\#}+47$

例 6：殷墟出土的殷墟文化末期制品。[①] 三件一组。用黑色沉积岩磨制而成。平底倨句式。倨句下方有一个悬孔。悬孔偏鼓部一侧各有刻铭二字，分别为“永攺”、“夭余”和“永余”。这些刻铭迄今尚未见到完满的解释。

发音清越。

前一例五枚分别出土于南北二层台上，其中一枚破碎，测音结果又不很理想，因而一时无法肯定它们究竟是同组或分属两组。后一例听觉印象成三声徵调或三声商调，以谱表示则如下：

① 于省吾：《双剑誃古器物图录》卷下 17～19，1940 年。

据上举六例可知：一、到商代晚期，单音乐器的特磬派生出成组的旋律乐器编磬。这无疑是一个飞跃；二、商代早中期乃至晚期的制磬工艺，一直处于利用天然石料经过少量加工来制磬的因声就材阶段，只是到了末期，才开始跨入按照一定标准或规格来制磬的因声计材，即规范化的新阶段。例 6 就是一个很好的实物证明。我们推断这一组编磬是用一定标准或规格的钝三角形坯料，经过适当加工制成的平底倨句式磬[图 21]。这种制磬工艺的变革，无疑也是一个飞跃。后世的凹底倨句式磬就是在这基础上发展起来的。

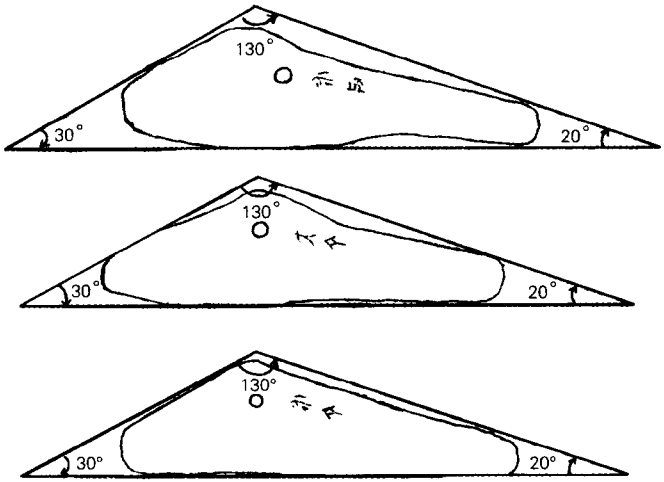


图 21　殷墟刻铭编磬制坯标准推测图

铃　商代遗址和墓葬出土过很多的铃，其质料均为青铜。综观商铃的形制，可分为长体与短体两类，每类又有有顶与无顶、有翼（单翼和双翼）与无翼及平口与凹口之分。钮作半环形，但前期钮小，后期钮大。虽然商铃能够被确认为乐铃的迄今未见，绝大部分是车、

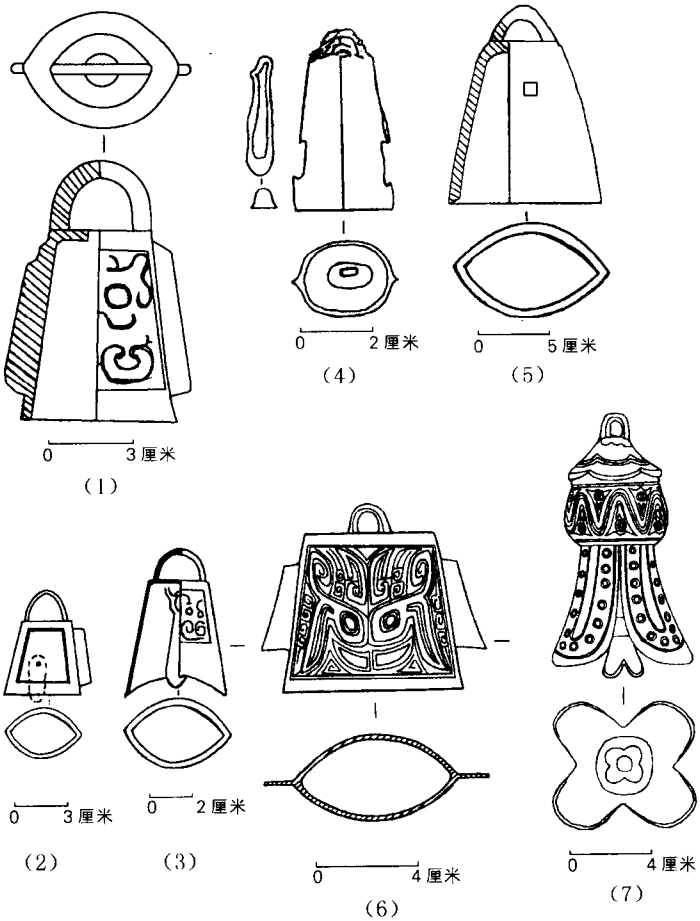


图22 商 铃

(1)大司空村M175出土 (2)武官村大墓出土 (3)殷墟西区M263出土

(4)徐家碾寺洼文化M65出土 (5)高红殷墓出土 (6)、(7)三星堆铃(双翼铃和花形铃)

马、狗、象和装饰等铃，但因和后世钟镈类乐器有着不同程度的联系，所以这里一并表列七例(表10)，以备参考。

表 10　七例商铃登记表

例号	铃别	出土地点	时 期	质 料	通高（厘米）	悬舌方法	图	注
1	狗铃	安阳武官村大墓	殷墟二期	青 铜	5.5	钮悬	22,(2)	①
2	车铃	安阳武官村 M175	殷墟三期	青 铜	9.6	顶悬	22,(1)	②
3	狗铃	安阳殷墟西区 M263	殷墟四期	青 铜	5.4	顶内悬	22,(3)	③
4	军铃?	甘肃庄浪徐家碾 M65	寺洼文化	青 铜	4.8	顶悬	22,(4)	④
5	装饰铃	甘肃柳林高红殷墓	殷墟晚期	青 铜	14	顶悬	22,(5)	⑤
6	装饰铃	四川广汉三星堆	殷墟二期	青 铜	7.35	顶悬	22,(6)	⑥
7	装饰铃	四川广汉三星堆	殷墟二期	青 铜	12.2	顶内悬	22,(7)	⑥

① 郭宝钧:《一九五 O 年春殷墟发掘报告》,《中国考古学报》第五册第一、二分合刊。

② 马得志等:《一九五三年安阳大司空村发掘报告》,《考古学报》,第九册,1955 年。

③ 中国社会科学院考古研究所安阳工作队:《1969～1977 年殷墟西区墓葬发掘报告》,《考古学报》1979 年第 1 期。

④ 中国社会科学院考古研究所泾渭工作队:《甘肃庄浪徐家碾寺洼文化墓葬发掘纪要》,《考古》1982 年 6 期。

⑤ 杨绍舜:《山西柳林县高红发现商代铜器》,《考古》1981 年 3 期。

⑥ 四川省文物考古研究所:《三星堆祭祀坑》289～290、298,文物出版社,1999 年。

据时期相接的前三例看来，商铃的发展趋势有如下数端：

——由小钮变为更便于悬挂和摇动的大钮。

——由钮悬舌孳乳出一种更易于摇动的顶悬舌，并因而由有孔顶孳乳出有鼻闭顶。

——由平口繁衍出渐占优势的凹口。

——由单翼派生出对称的双翼，转而又渐趋无翼。

——在保留原有简单的弦纹基础上，增加一种较为复杂的倒置兽面(饕餮)纹。

后四例表明，商铃的影响已扩及山西、甘肃、四川等边远地区，而一些边远地区又创造出独具地区特色的制品。

庸 一种一般所谓铙的击乐器，据我们的考证其本名为庸。[①] 据目前所见，商庸可分为短体和长体两类，每类又有异径管柄与同径管柄，以及有无穿、旋、耳之分。下面略举六例：

例 1：贮庸 传安阳出土。[②] 殷墟文化前期制品。圆管柄，与体内相通，有穿，短体，鼓部正中铸有方形鼓突，钲部铸有由双弦纹组成的大回纹[图 23，(1)]。顶内铸一“貯”字。

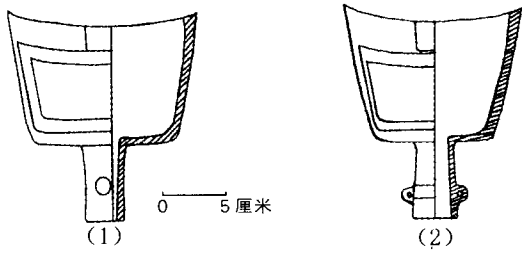


图 23 (1)贮庸 (2)亚矣庸

① 李纯一：《试释用、甬、庸并试论钟名之演变》，《考古》1964 年 6 期；《庸名探讨》，《音乐研究》1988 年 1 期。

② 商承祚：《十二家吉金图录》贮 2，1935 年。

尺寸见表 11。下同。

例 2：亚吴庸　传安阳出土。[①] 殷墟文化二期制品。异径管柄，两侧有耳，体制和纹饰如上例[图 23，(2)]。口内铸“亚吴”二字。

例 3：亚弓庸　殷墟小屯妇好墓出土。[②] 五件一组。殷墟文化二期制品。形制和纹饰略如上例，但体较长，柄两侧无耳[图版 10；图 24，(1)]。前二件口内铸有“亚弓”铭记。

初步测音证明，是按四声徵调调音，测音结果见表 11。下同。

例 4：𠂤庸　殷墟大司空村 M51 出土。[③] 三件一组。殷墟文化四期制品。圆管柄，长体。钲部两侧饰对称大回纹，当中留有空白的钲间，布局类似西周甬钟[图 15；图 24，(2)]。口内有一“𠂤”字铭记。

表 11　六例殷庸测量测音表

例号	庸名	一组件数	柄长（厘米）	体高	铣间	测音	
						正鼓	侧鼓
1	贮庸	不详	7	12.5	17.3		
2	亚吴庸	不详					
3	亚弓庸	5	5.7	8.7	10.3	G_5	A_5
			4.3	7.2	9.2	A_5	B_5-
			4.8	6.9	8.7	C_6	D_6
			3.6	6.2	8	E_6?	?
			3.4	4.3	5.2	G_6	A_6
4	𠂤庸	3	8.5	14.3	15	D_5-53	F_5-50
			7.1	13	12.2	$G_5^{\#}-25$	A_5-35
			7	10.1	10.1	B_5-65	B_5-65
5	斁庸	不详	9.6	8	10.5		
6	中庸	3	7	13.3	15.3	C_5+23	$E_5^{\flat}-50$
			5.8	11.7	12.5	G_5+19	A_5-35
			5	9	9.9	C_6+25	C_6+25

① 黄濬：《尊古斋所见吉金图》1：10，1936 年。

② 中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》100 页，文物出版社，1985 年。

③ 河南省文化局文物工作队：《1958 年春河南安阳大司空村殷代墓葬发掘简报》，《考古通讯》1958 年 10 期。

因首庸一面鼓部受压变形，三庸内皆有淤土，以致测音结果欠佳。

例5：𣪘庸　传世品。[①] 约为殷墟文化后期制品。异径管长柄，有旋，短体，钲部铸兽面纹[图版11；图24，(3)]。口内铸一“𣪘”字铭记。

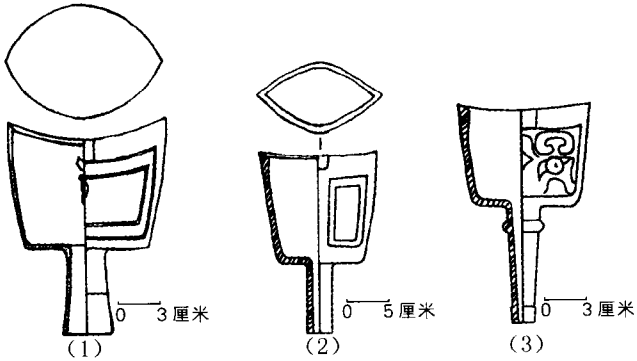


图24　(1)亚弜庸　(2)[illegible]庸　(3)𣪘庸

例6：中庸　殷墟西区M699出土。[②] 三件一组。殷墟文化四期制品。异径管柄，长体，钲部铸兽面纹[图25]。柄部铸一“中”字铭记。

发音较为浑浊而短促。

以上六例内壁都很光平，看不到锉磨痕迹。可见对确定音高音准起决定作用的庸体各部尺寸和比例，在制范时就已斟酌妥当，因而在铸成后用不着锉磨校音。其设计水平之高，实足惊人。

综观商庸的发展趋势大致是这样：体渐变长而柄变为可植可悬，

① 容庚：《善斋彝器图录》1·19，哈佛燕京学社，1936年。

② 中国社会科学院考古研究所安阳工作队：《1969～1977年殷墟西区墓葬发掘报告》，《考古学报》1979年1期。

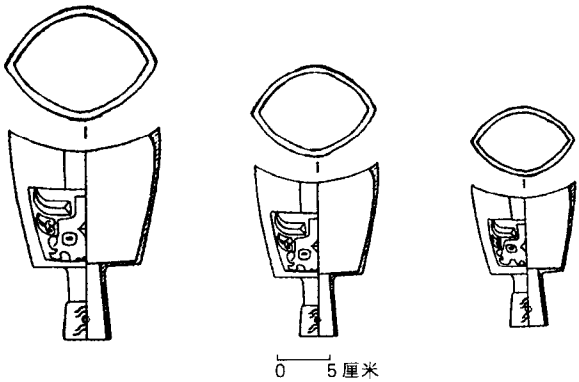


图25 中 庸

以便演奏，而减少接触物对发音的影响。

合瓦体的庸能发第二基音，但因它的音程大小不定，侧鼓又无特殊标志，恐怕没有付诸实用。

庸的组合是按照一定调式调音。现知有如下四种组合方式：

	四声徵调：	徵	羽	官	角	徵	
	三声官调：			官	角	徵	
	三声角调：				角	徵	官
	二声官调：			官		徵	
或	二声羽调：		羽		角		

这类少于五声的调式，现在在我国的一些地区，特别是西南少数民族地区还能看到。可见商代编庸确是旋律乐器。[①]

① 李纯一：《关于殷钟的研究》，《考古学报》1957年3期。

商庸的出现和发展为后世钟类乐器的产生做了必要的准备。

镛 商代有一种圆管柄的大型庸，一般叫做大铙，陈梦家据《尔雅》、《说文》"大钟谓之镛"之文称之为镛。[①] 我们赞同后一种叫法。

镛的出土地都在长江中下游地区，而以湖南为最多，因知它当是古越族所特有的一种铜制击乐器。

下面试举六例：

例 1：湖北阳新刘荣山出土的无旋镛。[②] 时代约为殷墟文化后期。柄残。鼓突饰变形云纹兽面纹，钲部饰浅浮雕式大兽面纹[图 26，(1)]。

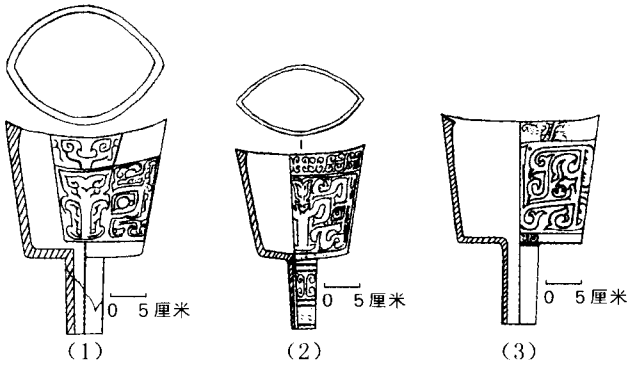


图 26 无旋镛

(1)阳新刘荣山出土 (2)余杭徐家畈出土 (3)故宫博物院藏品

尺寸及测音结果见表 12。下同。

例 2：浙江余姚徐家畈出土的无旋镛。[③] 时代如上例。柄和鼓部

① 陈梦家：《西周铜器断代》(五)，《考古学报》1956 年 3 期。

② 咸博：《湖北省阳新县出土两件青铜铙》，《文物》1981 年 1 期。

③ 王士伦：《记浙江发现的铜铙、釉陶钟和越王石矛》，《考古》1965 年 5 期。

饰云纹，钲部饰浅浮雕式大兽面纹[图 26，(2)]。

例 3：故宫博物院收藏的无旋镛。[1] 时代同上。鼓部饰变形云纹兽面纹，钲部饰浮雕粗阳线变形大兽面纹[图版 12；图 26，(3)]。

例 4：湖南湘乡狗头坝出土的有旋镛。[2] 时代同上。纹饰与上例略同[图版 13；图 27，(1)]。

例 5：湖南宁乡北峰滩出土的有旋镛。[3] 时代和纹饰与上例相同[图 27，(2)]。两面鼓突内壁各铸有两只圆雕立虎，其作用究竟为何尚待研究。

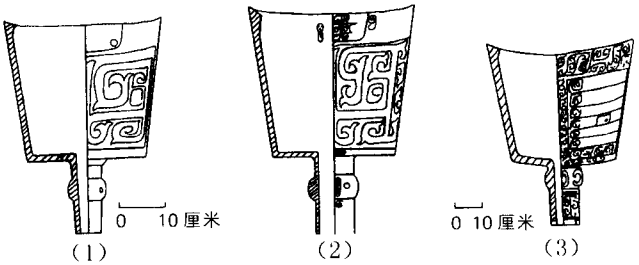


图 27 有旋镛

(1)湘乡狗头坝出土 (2)宁乡北峰滩出土 (3)宁乡三亩地出土

能发单音，音色雄浑。测音结果见表 12。

例 6：宁乡三亩地出土的有旋镛。[4] 时代约为殷墟文化末期。通体饰变形云纹兽面纹[图 27，(3)]。

---

① 《故宫博物院藏品资料选介》，《文物》1966 年 5 期。

② 原韶山灌区文物工作队：《在华主席关怀下韶山灌区文物考古工作的重大成果》，《文物》1977 年 2 期。

③ 高至喜、熊传新：《湖南商周考古的新发现》，《光明日报》1979 年 1 月 24 日。

④ 高至喜：《中国南方出土商周铜铙概论》，《湖南考古辑刊》第二集，岳麓书社，1984 年。

正侧鼓能发出相距大二度的二音。测音结果见表 12。

表 12　六例殷镛测量测音表

例号	柄长（厘米）	体高	铣间	重量（千克）	测音	
					正鼓	侧鼓
1	残 8.2	18.8	21	4.7	C_4	
2	12	17	20.2			
3	25	41.1	49.5	80＋	B_3＋15	
4	14	30	30.5	18		
5	35	55	58.7	109	$B_3^{\flat}$	$B_3^{\flat}$
6	24	41.5	49.6	79	$C_4^{\#}$－60	D_4－28

从大小和柄制看来，无旋镛只能插植在架或座上来演奏，而有旋镛也许还能悬鸣。

镛的内壁光平，没有错磨痕迹，并且大多数侧鼓发音微弱，只有极少能发比较清晰的大二度音，因知它当是单音乐器。

镈　南方古越族还有一种铜制击乐器镈。今举二例：

例 1：江西新干县程家沙洲殷代商期大墓出土的涡纹兽面纹镈。[①] 形制近似商铃，小方钮，合瓦体，平顶，平口，两侧有翼，舞的两侧各铸一鸟与翼相接。体饰涡纹和兽面纹。通高 31.6 厘米[图 28，(1)]。

例 2：故宫博物院收藏的虎鸟兽面纹镈。[②] 时代约为殷末。形制和上例相似，但钮作三角形，体较长，前后钲中各铸一只立虎，钲部四周缀立体鸱鸮头。体饰兽面纹。通高 27.1 厘米[图 28，(2)]。测音结果：正鼓 B_4－39；侧鼓 D_5－30。

① 《江西新干发现大型商墓》，《中国文物报》1990 年 9 月 15 日。

② 石志廉：《西周虎鸟纹铜钟》，《文物》1960 年 10 期。

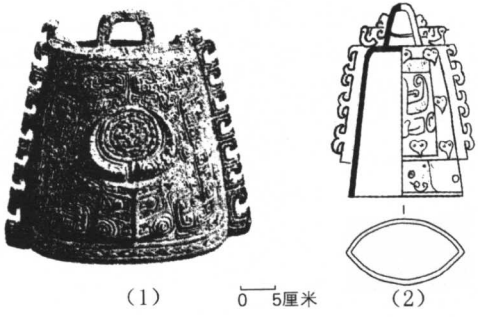


图 28 鼓 镈

(1)程家沙洲大墓出土 (2)故宫博物院藏品

从形制上比较，南方古越族镈可能是脱胎于中原地区的夏铃，而为中原地区西周镈之所本。

埙 考古发现的商代吹奏乐器实物，目前仅知有埙。早期商埙有平底卵形、扁卵形和兽形，指孔为 1～3 个。晚期的都是平底卵形，前面三个、后面两个指孔。其质料多是泥质陶，极少数是石或兽骨。

下面表列七例，以见一斑。

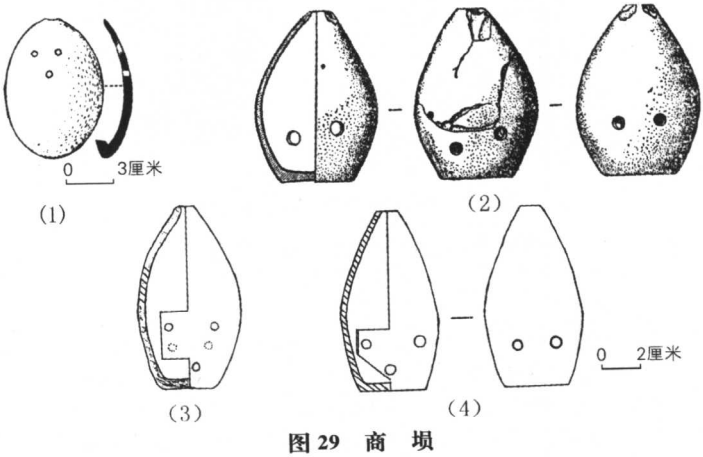


图 29 商 埙

(1)二里冈出土 (2)辉县 M150 出土 (3)殷墟妇好墓出土 (4)豫博征集品

表 13　七例商埙登记表

例号	出土地点	质料	指孔数	高(厘米)	腹径	底径	图版	图	附注
1	郑州二里冈	泥质灰陶	存 3	8.4	4.6～6.2		14,(1)	29,(1)	①
2	辉县琉璃阁 M150	泥质黑陶	5	7.3	5.1	3	15,右	29,(2)	②
3	辉县琉璃阁 M150	泥质黑陶	5	4.3	3.1	2	15,左		②
4	殷墟妇好墓	泥质黑陶	5	9.2	4.5	2.8		29,(3)	③
5	殷墟 M1001	兽骨	5	5.34	2.85	1.5	14,(2)	30,(1)	④
6	殷墟 M1001	白陶	5	6.62	3.25	1.9		30,(2)	④
7	河南省博物馆征集品	泥质灰陶	5	9	5	3.5		29,(4)	⑤

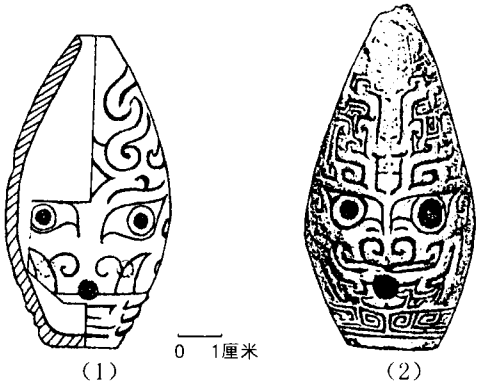


图 30　M1001　(1)骨埙　(2)白陶埙

例 2～4、7 五例的测音结果比较规则，今谱示如下：

① 河南省文化局文化工作队第一队：《郑州商代遗址的发掘》，《考古学报》1957 年 1 期。

② 中国科学院考古研究所：《辉县发掘报告》23 页，科学出版社，1956 年。

③ 中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》219 页，文物出版社，1980 年。

④ 庄本立：《埙的历史与比较之研究》，《中央研究院民族学研究所集刊》第 33 期，1972 年。

⑤ 李纯一：《中国上古出土乐器综论》第十五章，文物出版社(即刊)。

例 3：

宫 角 徵 羽 (变宫) 宫 商 角

0 2 1 4 1+2 2+4 2+5 1+3 1+4 1+5 1+2+3 1+3+4 1+2+3+4 1+2+3+5 1+3+4+5

例 2： 3 5 2+3 3+4 3+5 4+5 1+2+4 1+2+5 2+3+4 2+3+5 2+4+5 1+3+5 1+4+5 2+3+4+5 1+2+4+5 1+2+3+4+5

例 4：

羽 宫 商 角 (变徵) 徵 羽 (变宫)

0 1 2 3 4 1+3 5 1+4 1+2 2+3 3+4 2+5 2+4 1+4+5 3+4+5 2+3+4 2+3+5 2+3+4+5 1+2+3+4+5

例 9： 1+5 3+5 4+5 1+2+3 1+3+4 1+3+5 1+2+4 1+2+5 2+4+5

说明："？" 表示未测；黑音符表示难于奏出之音。

例2、3的宫、角、徵、羽四音和例4、7的羽、宫、商、角四音，指法简单，发音容易，理应最常使用，它们应是分别按宫、羽两调调音。应该注意到：这两个调式早已出现在火烧沟埙上。前三例的变宫和商，后二例的变徵和徵，指法并不太复杂，发音也不太难，亦当有被使用的可能。高端音的指法比较复杂，吹奏比较费力，音质也欠佳，被使用的可能性应该不大，但也不能完全排除。似乎可以初步认为，商代晚期埙是在继承其先行的火烧沟和二里冈等埙的基础上，发展成为一种偶用五声和二变，但以四声为主，并可进行简单转调的新式埙。

琉璃阁M150、殷墟M1001和妇好墓都是大、小埙共出，已知前二墓大、小埙相差大三度，妇好墓小埙目前尚未见测音资料，但它总不会和大埙同一调高，这一点是可以肯定的。这种情况不但说明殷人具有一定的调高观念或绝对音高观念，而且表明商代晚期埙已初步系列化，有大、小两种规格。

从殷埙可以看出，殷人具有多种音程、调式和调性等观念。这就为发明十二律准备了一定的必要前提条件。目前还无法证明殷人是否真的从理论上进行了这方面的探索，但是可以比较有把握地认为，我国古代十二律及其学说的产生是有其独自历史基础的，而这一基础的初步奠定，可能就是在商代晚期。

后世历代埙制都是在继承殷制的基础上而略加损益，可见我国埙制的基本定型是在商代晚期。

籥 这种吹奏乐器目前仅见于甲骨文。字作𥫗、𥫗，据郭沫若考证，乃编管乐器，甲骨正象其形。[①] 据甲骨文看来，它应是具有三管左

① 郭沫若：《甲骨文字研究·释龢言》，科学出版社，1962年。

右的旋律乐器。

龢 这种吹奏乐器目前也仅见于甲骨文。据郭沫若考证，“《尔雅》云：‘大笙谓之巢，小笙谓之和’，此即龢之本义矣。当以龢为正字，和乃后起字。字之从龠，正表示其为笙，故此正可为互证。盖由龠可以知龢，由龢亦可返知龠也。”[①]所言颇有道理。

关于商代弦乐器，迄今还未发现任何考古实物。甲骨文中乐字作[illegible]，罗振玉说是“从丝附木上，琴瑟之象也。或增‘[illegible]’以象调弦之器，犹今琵琶、阮咸之有拨矣”[②]。郭沫若信从罗说，并且引申说：“乐之本义为琴，乃引申而为音乐之乐与和乐之乐也。引申之义行而本义转废，后人只知有音乐、和乐之乐，而不知有琴弦之象”[③]。罗、郭之说并未得到普遍认可。不过按理说，弓出现于远古时代，商代之有弦乐器很有其可能。但目前缺乏实证，又不知其本名为何，只好耐心等待将来的考古发现来解决这一难题。

结　　语

在商代，随着社会生产和阶级对立的发展，进一步扩大了社会分工，使得一部分人（主要是音乐奴隶）得以专门从事音乐工作，从而使音乐艺术得到显著的发展和提高。

商代统治者，用他们所占有的音乐发展成果，一方面用来维护其奴隶制统治，另一方面用来满足自己的音乐享乐。

随着手工业的发展，商人已能在某种程度上掌握多种发音原理

① 郭沫若：《甲骨文字研究·释龢言》，科学出版社，1962年。

② 罗振玉：《殷虚书契考释》（增订本）卷中，40页，东方学会，1925年。

③ 郭沫若：《甲骨文研究·释言》，科学出版社，1962年。

和多种原材料的物理性能，并且具有相当高的乐器制造工艺水平，因而制造出多种性能优于前代的乐器。

正是在奴隶制历史条件下，商代创造了站在世界前列的音乐文化，并为周代音乐发展奠定了坚实的基础。

第三章
西周音乐

第一节　制礼作乐

关于周公制礼作乐一事，向来有不同说法，今已难于考实。不过其事发生于周朝建国早期应是可信的。周灭殷以后，面临着巩固政权的严峻现实，于是斟酌殷礼，制定出一系列符合当时实际情况的礼乐制度，实乃必然之事。所谓礼，就是以宗法制度和等级制度互为表里的礼制。所谓乐，就是与礼相配合的音乐歌舞和乐队编制。正是因为礼乐器是身份地位的象征，所以"唯器与名不可以假人"[①]。

《左传》定公四年的一段追述，当与礼乐制度有关：

> 昔武王克商，成王定之，选建明德，以蕃屏周。故周公相王室，以尹天下，于周为睦。分鲁公以大路、大旂，夏后氏之璜，封父之繁弱，殷民六族……分之土田陪敦、祝、宗、卜、史，备物、典策，官司，彝器，因商奄之民，命以伯禽而封于少皞之虚。分康叔以大路、少帛、綪茷、旃旌、大吕（韦《注》：钟名），殷民七族……命以《康诰》而封于殷虚，皆启以商政，疆以周索。分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩、沽洗（韦《注》：钟

① 《左传》成公二年。

名)，怀姓九宗，职官五正，命以《康诰》而封于夏虚，启以夏政，疆以戎索。三者皆叔也，故昭之以分物。

分封三叔职位最高，都赐有相应的礼乐器，以为其身份、地位和权力的象征。其中鲁国的伯禽，因其父辅佐周王有大功，被赐给天子礼乐。

成王以周公为有勋于天下，是以封周公于曲阜，地方七百里，革车千乘，命鲁公世世祀周公以天子礼乐。(《礼记·明堂位》)

昔者周公有勋劳于天下，周公既没，成王康王追念周公之所以勋劳者而欲尊鲁，故赐以重祭。外祭则郊社是也，内祭大尝禘是也。夫大尝禘，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也。(《礼记·祭统》)

这也是基本可信的。惟其如此，春秋时期晋国韩宣子才说“周礼尽在鲁矣”[①]；吴公子季札在鲁国才要“请观于周乐”[②]。

西周的全部乐制，因文献失载，今已难于考知其详。按理说，西周的礼乐制度在考古学方面应有所反映。遗憾的是，科学发掘而保存完整并有礼乐器共存的墓葬资料，迄今所见不多，目前也很难从这方面说明更多的问题。不过目前所能见到的宝鸡強国墓地的西周前期三代強伯墓和西周末春秋初的陕县上村岭虢太子墓(M1052)，还是多少能说明一些情况。请看 69 页表 14：这三代強伯和虢太子地位大体相当，但是随葬礼乐器的品种数量并不完全一样，而是有增有减，呈现出由少而多的趋势。这种情况似在表明，西周礼乐制度起初

① 《左传》昭公二年。

② 同上襄公二十九年。

并不十分严格，后来经过不断发展才逐渐充实完备，而其乐器配备则是随着音乐的发展而有所变更和增加。

表 14　三代強伯和虢太子墓礼乐器登记表

礼器 / 墓号	礼器																乐器					王世	注
	鼎	簋	甗	鬲	豆	卣	尊	罍	壶	盉	鋬	觯	爵	觚	盘	斗	庸	铎	钲	甬钟	钮钟		
BZM13	7	3	1		1	2	1		1	1		1	1	1	1		1					成、康	①
BZM7	3	2				2	2					1		2		1				3		康、昭	①
BRM1	8	5	1	2	4	1	5	1	2		1	1	2		1	1		1		3		昭、穆	①
M1052	7	6	4	2	1				1		罐 1								1		9	幽、平	②

还须指出，据目前已公布的考古资料看来，用随葬礼乐器来显示墓主高贵身份的这种礼乐制度，在原始社会末期就已萌生。例如第一章第三节所举陶寺类型早期鼍鼓和特磬出自两座大墓（M3015 和 M3002），其墓主就是部落权贵或酋邦首领。

在西周礼乐制度中，其一向被盛称的乐舞首推《大武》。例如：

> 武王克商……又作《武》。（《左传》宣公十二年）
>
> 武王之诛纣也……旦压于牧之野，鼓之而纣卒易乡（向），遂乘殷人而诛纣……反而定三革，偃五兵，合天下，立声乐，于是《武》、《象》起而《韶》、《濩》废矣。（《荀子·儒效篇》）
>
> 武王即位，以六师伐殷，六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公作为《大武》。（《吕氏春秋·古乐篇》）

① 卢连成、胡智生：《宝鸡強国墓地》，文物出版社，1988 年。

② 中国科学院考古研究所：《上村岭虢国墓地》，科学出版社，1959 年。

据《礼记·乐记》所载,《大武》有六成:

夫《武》始而北出;再成而灭商;三成而南;四成而南国是疆;五成而分周公左,召公右;六成复缀,以崇天子。

第一成描写武王出征;第二成是武王克殷;第三成是武王征伐南国;第四成是武王征服了南国;第五成是让周公、召公分别统治东、西两方;第六成是胜利班师回朝。

六成中歌唱部分的歌词,据高亨考证,应是《诗经·周颂》中的《我将》、《武》、《赍》、《般》、《酌》和《桓》。[①] 其音乐已无可考,且将此六诗录出,聊备参考。

一、我　　将

我将我享,维羊维牛。维天其右之!仪式形文王之典,日靖四方。

伊嘏文王!既右飨之。我其夙夜,畏天之威,于时保之。

二、武

于皇武王!无竞维烈。允文文王!克昌厥后。

嗣武受之,胜殷遏刘,耆定尔功。

三、赍

文王既勤止,我应受之,敷时绎思。

我徂维求定,时周之命,于绎思。

四、般

于皇时周,陟其高山,隋山乔嶽,允犹翕河。

① 高亨:《周代大周乐考释》,《文史述林》,中华书局,1980年。

敷天之下，哀时之对，时周之命，

五、酌

于铄王师！遵养时晦。时纯熙矣，是用大介。

我龙受之。跻跻王之造，载用有嗣，实维尔公允师。

六、桓

绥万邦，娄丰年。天命匪懈。

桓桓武王，保有厥土，于以四方。

克定厥家，于昭于天，皇以间之。

这六诗无韵，又不相连贯，各自成章。看来《大武》当是具有六段结构的大型乐舞，而以六诗为歌词的歌曲只是各段的插曲或配曲。

《大雅·大明》歌颂文王受命及武王伐纣事，通篇有韵，段落分明，它的曲调可能是采用"A+B"的单二部曲式：

1(A)：明明在下，赫赫在上。天难忱斯，不易维王。
天位殷適，使不挟四方。

2(B)：挚仲氏任，自彼殷商，来嫁于周，曰嫔于京，
乃及王季，维德之行。大任有身，生此文王。

3(A)：维此文王，小心翼翼，昭事上帝，聿怀多福。
厥德不回，以受方国。

4(B)：天监在下，有命既集。文王初载，天作之合。
在洽之阳，在渭之涘。文王嘉止，大邦有子。

5(A)：大邦有子，俔天之妹。文定厥祥，亲迎于渭。
造舟为梁，不显其光。

6(B)：有命自天，命此文王。于周于京，缵女维莘。
长子维行，笃生武王。保右命尔，燮伐大商。

7(A)：殷周之旅，其会如林。矢于牧野："维予侯兴。
上帝临女，无贰尔心。"

8(B)：牧野洋洋，檀车煌煌，驷騵彭彭，维师尚父，
时维鹰扬。凉彼武王，肆伐大商，会朝清明。

此外，《诗经》中有些西周诗篇原是可歌可奏的，如《周颂》的《清庙》等，因在音乐方面无可详考，这里就从略了。

前两章谈过的《云门》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》和这里的《大武》，就是历史上所盛称的六代乐舞即六乐。这六乐是西周雅乐的主要组成部分。

春秋晚期吴公子季札聘鲁请观周乐时，看到《大武》乐舞，称赞说："美哉！周之盛也，其若此乎！"[①]孔子也评论《韶》、《武》，认为前者"尽美"、"尽善"，后者"尽美"而"未尽善"。[②]

如前引《荀子·儒效篇》所说，周代著名乐舞还有《象》，又称《三象》。其内容也和灭殷有关：

武王胜殷杀纣，环天下自立以为王，事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐命曰《象》。（《墨子·三辩》）

成王立，殷民反，王命周公践伐之。商人服象，为虐于东夷，周公遂以师逐之，至于江南，乃为《三象》，以嘉其德。（《吕氏春秋·古乐篇》）

二说不同，今已无法详考其是非。王国维疑《象》乃《大武》后三部。[③] 存参。

---

① 《左传》襄公二十九年。

② 《论语·八佾》。

③ 王国维：《说勺舞象舞》，《观堂集林》卷二，《王国维遗书》本，上海古籍书店，1983年。

西周《匡卣》载匡因为懿王抚《象》乐而受到嘉奖事：

> 佳四月初吉甲午，懿王才（在）射卢（庐），乍（作）《象舞》。匡甫（抚）《象乐》二，王曰休。匡拜手稽首，对飒（扬）天子不（丕）显休，用乍（作）交（文）考日丁宝彝。其孙孙子子永宝用。（《三代吉金文存》10.25.1）

郭沫若谓"在射庐作《象舞》"与《礼记·内则》所说的"成童舞《象》，学射御"相应。又谓"甫《象乐》二"者，盖《三象》本有三章，此抚其二章也"。[①]

据《逸周书·世俘解》所载，武王灭殷后所举行的一系列祭祀中不但演奏《武》，还有其他乐曲：

> 甲寅，谒戎殷于牧野。王佩赤白旂。籥人奏《武》。王入，进《万》，献《明明》三终。乙卯，籥人奏《崇禹生开》三终，王定。

《万》即《万舞》。《明明》，朱右曾说是《诗》篇名。[②]《崇禹生开》，孙诒让以为"盖《大夏》之舞曲，以籥奏之者也"。[③] 存参。

西周礼乐制度的实施要有相应的机构和人，而这方面的文献很有限。晚出的《周礼·春官·大司乐》记载详备，因它混有不少后人的理想成分，真伪难辨，不宜直接引用。其他先秦文献和西周金文中有点滴记载，数量虽很有限，但真实可靠，弥足珍贵。

西周金文中的乐官名称以《师嫠簋》和《大克鼎》所载的较为重要：

---

① 郭沫若：《两周金文辞大系图录考释》第七册 83 页，科学出版社，1957 年。

② 朱右曾：《逸周书集训校释》55 页，商务印书馆《国学基本丛书》本，1939 年。

③ 孙诒让：《周礼正义》第七册 1904 页，中华书局，1987 年。

王若曰："师嫠，在昔先王小学，女（汝）敏可事，既命女（汝）更乃祖考嗣（司）小（少）辅（傅）。今余𤔲（申）𧫴（景）乃命，命女（汝）嗣（司）乃祖考旧官小（少）辅（傅）眔（暨）鼓钟……（《师嫠簋》）

王若曰："克……锡女（汝）史、小臣、霝龠、鼓钟……"（《大克鼎》）

师嫠在前王小学中任少傅，后王又重新任命他为少傅兼司鼓钟，因知少傅这种管教养王子的职官必涉及礼乐。《礼记·文王世子》说："凡三王教世子，必以礼乐。"因此，本为世子少傅的师嫠，才能兼司周王朝的鼓钟。据此看来，《周礼·地官》中的鼓人和《春官》中的钟师与之并不完全相当，所以未尽可信。

霝龠当是职掌吹籥，其职务也许和《逸周书·世俘解》中的籥人相当。

霝龠和鼓钟，周王都可以用来赐给臣下，可见他们都是依附于奴隶主贵族的音乐奴隶。

先秦文献载有瞽、矇、瞍一类盲人充当乐人的。例如：

瞽奏鼓（孔《传》：瞽，乐官。孔颖达《疏》：乐官用无目之人，以其无目于声审也）。（《尚书·夏书·胤征》）

有瞽有瞽（毛《传》：瞽，乐官也）。（《诗经·周颂·有瞽》）

矇瞍奏公（毛《传》：有眸子而无见曰矇，无眸子曰瞍）。（《诗经·大雅·灵台》）

古人认为，盲者因丧失视觉而听觉发达，适于从事音乐工作。据《书·胤征》可知，从事音乐工作的瞽早在夏代就已经出现了。《有瞽》和《灵台》表明，西周也有。由此可以推知，商代也当有。《周

礼·春官·瞽矇》:“掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦歌,讽诵诗,世奠系,鼓琴瑟,掌九德六诗之歌,以役大师。”所言当有一定的真实性。不过这些职掌非一人所能胜任,当是就其整体而言。

第二节　西周乐器

在先秦典籍里有一些关于西周乐器的零星记载。例如:

> 鼗鼓(孔《传》:鼗鼓,长八尺,商周传宝之)。(《尚书·周书·顾命》)
>
> 鼛鼓(毛《传》:鼛,大鼓也,长一丈二尺)。(《诗经·大雅緜》)
>
> 应、田、县(悬)鼓(毛《传》:应,小鞞也。田,大鼓也。县鼓,周鼓也。郑《笺》:“田”当作朄。朄,小鼓,在大鼓旁,应鞞之属也。声转字误,变而作田)(《诗经·周颂·有瞽》)
>
> 鞉、磬、柷、圉(毛《传》:鞉,鞉鼓也。柷,木桎也。圉,楬也)(同上)
>
> 箫、管(郑《笺》:箫,编小竹管,如今卖饧者所吹也。管,如篴,并而吹之)(同上)

据此可知,西周乐器较前有不小发展。由于这些乐器的解释都很简略,而且都是出自后汉人之手,既不具体,也不尽可信。迄今考古发现的西周乐器还有相当的局限性,即局限于以坚固材料制成的金石之类,但是由于具有无可比拟的具体性和真实性,所以这里打算仅就出土遗物来略加论述。

磬　考古发现的西周磬有特磬与编磬之别。特磬之见于报导的

都是前期遗存，大多残损，形制数据不详，下面且举完整的一例：

例 1：陕西扶风齐镇出土的西周早期特磬。[1] 弧背形，底边大体平直。用灰白色石灰岩打制而成，周边稍加磨制。一面为光平的天然石面，另一面打制，凹凸不平。中部近背处和近鼓端处各有一悬孔[图 31]。通长 61、通高 27.5、股厚 2.9～3.8、鼓厚 2.8 厘米。

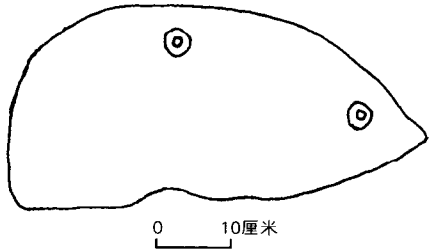


图 31　周代特磬

鼓部发音较佳，其音高为 $F_5^{\#}+47$。据此推测，本来先有鼓端悬孔，后来为了取得较好的发音质量，才又在中部近背处钻成一个悬孔。

关于西周编磬，下面且举二例：

例 2：陕西扶风召陈乙区西周晚期居住基址出土的夔龙纹编磬三件。[2] 原为一些残块，经拼对，仅复原此三件，原来一组件数不详。

用青黑色石灰石细磨精雕而成。股、鼓上边平直，形成倨句，其下管钻一个悬孔，股上、下两角和鼓上角硬折，而鼓下角微弧，底边平直而中段微凹。磬两面刻阴线交错夔龙纹，股、鼓上面两边刻单行鳞纹，其余三边刻双行鳞纹，出土时刻纹内填以朱砂[图版 16；图 32，

① 中国艺术研究院音乐研究所等：《中国音乐文物大系·陕西卷》16，大象出版社，1996 年。

② 罗西章：《周原出土的西周石磬》，《考古与文物》1987 年 6 期。

(1)～(3)]。

尺寸见表 15。下同。

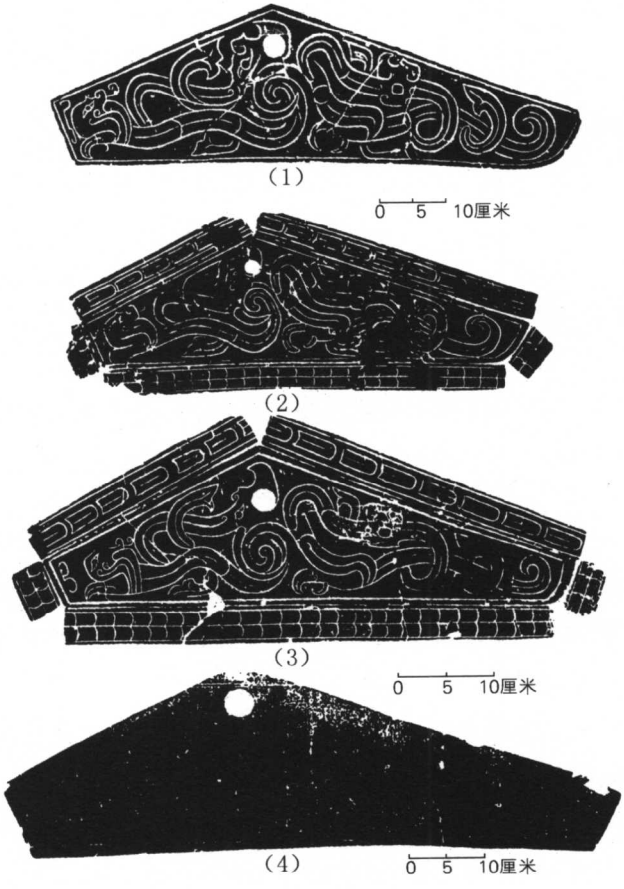


图 32　二例周磬拓片

(1)～(3)扶风召陈乙区出土　(4)扶风云塘出土

表 15　二例西周磬测量表(长度单位:厘米)

例号	出土地点	标本号	股部				鼓部				底边	倨句	孔径	厚度
			上边	博	上角	下角	上边	博	上角	下角				
②	周原召陈乙区	80召乙T24③:12	31.5	9	93°	110°	48	8	87°	122°	66	135°	2.5	5
		80召乙T24③:14	24.8	7	93°	110°	31.3	6.5	88°	122°	45	140°	2	4
		80召乙T24③:13	27.5	6	93°	110°	37	6	88°	122°	54	134°	2.4	4.3
③	扶风云塘	80云塘:1	25.3	7.8	95°	113°	39	7	85°	115°	54	135°	2.5	5

例 3：扶风云塘出土的西周晚期素磬。[1] 它像是一件失群的编磬，但无法确定。形制如上例，惟鼓下角亦硬折[图 32,(4)]。

发音清越，耳测其音高为 $A_5^{\#}+39$。

上举西周早期的制造工艺较前并无多大进步，而后二例晚期编磬和上章殷末刻铭编磬相比较，可知前者是在继承后者的基础上又有所发展。这表现在：

——将股部稍微加长，而把鼓部稍微减短加宽，并稍微增大倨句的角度，以提高稳定性而便演奏。

——制造工艺更为进步，表面加工靠磨错，悬孔用管钻。

——磬坯设计更精确，成型后用不着太多的加工，微调只要磨错底边和鼓下角即可完成。因而能真正做到型式上整齐划一，达到定型化和规范化。

① 罗西章：《周原出土的西周石磬》，《考古与文物》1987 年 6 期。

——一组编磬的件数可能增加到十件左右，至少不得少于五件。厉王时期的《师毁簋》记伯龢父赐给师毁“锡钟一、磬五”之事，可以为证。

可以认为，磬发展到西周晚期取得多方面的进步，为东周磬登上发展高峰做好充分的历史准备。

庸 进入西周，庸几乎消亡殆尽。目前仅见已公布的如下二例：

例 1：陕西宝鸡竹园沟西周早期墓葬(M13)出土的有干特庸。[①] 形制和殷庸无异，只是柄的正面中部有一个可供悬挂的半环形干。钲部铸有和殷庸一样的大兽面纹[图 33]。柄长 8、体高 11.7、舞径 11.4～8.2、口径 14.4～10.2、壁厚 0.72 厘米。重 1.7 公斤。

正侧鼓能发相距大三度的二音，音色厚实而明亮，耳测其音高为 G_5 和 B_5。

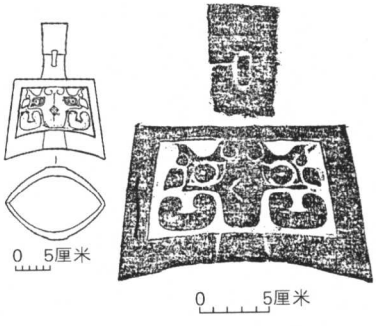


图 33 竹园沟 M13 特庸和拓片

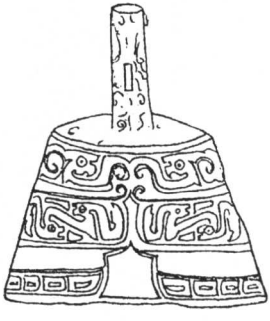


图 34 宣城夔龙纹庸

例 2：安徽宣城出土的西周后期的夔龙纹特庸。[②] 柄中部前后有一对对称的小环钮，钲部饰二叠夔龙纹，鼓突两侧饰鳞纹，柄和舞也有纹饰[图 34]。尺寸尚未公布。

---

① 卢连成、胡智生：《宝鸡強国墓地》，文物出版社，1988 年。

② 李国梁：《皖南出土的青铜器》，《文物研究》第 4 期，1988 年。

西周庸之所以几近消亡，可能是由于被性能更为优越的新兴甬钟所取代的缘故。

镈 西周的越镈有乳头状短枚的乳镈和圆台状长枚的枚镈之别。今各举二例：

例 1：湖南湘乡金石黄马寨出土的西周初期乳镈。[①] 形制略如商庸，但钲部左右各有三排九个涡纹乳头状短枚。鼓突饰云纹构成的变形兽面纹，侧鼓饰二叠阴线云纹，钲部饰带刀尾饰的阴线勾连云纹，柄饰三角云纹[图 35，(1)]。尺寸见 81 页表 16。下同。

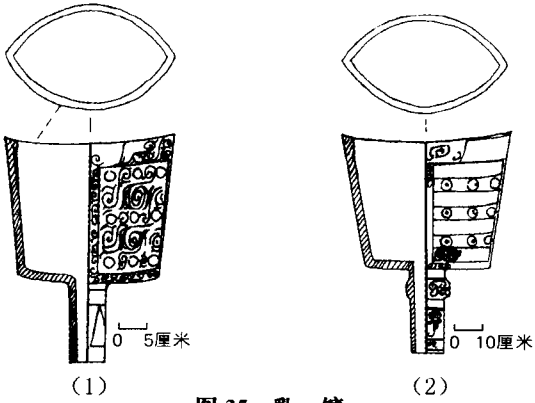


图 35 乳 镈

(1)湘乡黄马寨出土 (2)建瓯黄科山出土

例 2：福建建瓯阳泽黄科山出土的西周初期乳镈。[②] 形制如上例，但柄上有旋。纹饰也略如上例，钲部为七叠云纹[图 35，(2)]。

例 3：湖南资兴天鹅山出土的西周中期枚镈。[③] 柄制如例 2，而体

① 高至喜：《中国南方出土商周铜铙概论》，《湖南考古辑刊》第 2 集，岳麓书社，1984 年。

② 王振镛：《福建建瓯出土西周甬钟》，《文物》1980 年 11 期。

③ 吴铭生：《资兴发现西周甬钟》，《湖南考古辑刊》第 3 集，岳麓书社，1986 年。

制似西周甬钟。正鼓纹饰变为左右两半分离的对称式，钲部当中留有空白的钲间，篆间饰阴线云纹，钲篆以粗阴弦纹为边框[图 36，(2)]。

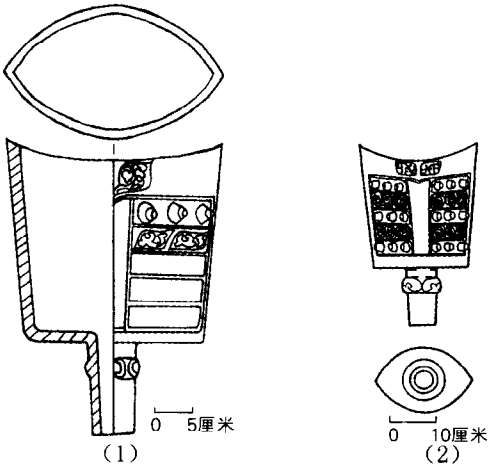


图 36 枚 镛

(1)新余主龙山出土 (2)资兴天鹅山出土

例 4：江西新余界水主龙山出土的西周中期枚镛。[①] 形制如上例，惟枚作二叠圆台状。鼓、篆饰粗阴线斜角云纹[图 36，(1)]。

表 16 四例周镛测量表

例号	出土地点	柄长（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	重量（公斤）
1	湘乡黄马寨	14	25			29	18.8	14.65
2	建瓯黄科山	29.8	47	42	24.5	56.6	33.8	100.35
3	资兴天鹅山	14	25.6	19.2		24	10	9.6
4	新余主龙山	残 17.5	33.5	25.7		32		25

① 薛尧：《江西出土的几件青铜器》，《考古》1963 年 8 期。

由上举四例可知，殷代无枚镈到西周时已发展为有枚镈。枚能消除高次谐波和哼音，使镈的振动很快进入稳态。枚的出现表明，当时古越族从经验上进一步掌握镈的声学特性，并据此改进了镈的设计，提高了镈的音质。

镈 南方古越族的镈到了西周时期有了较大的发展，并且传播到北方的关中地区，成为贵族们的一种重器。下面略举四例：

例1：故宫博物院收藏的西周前期虎翼镈。[①] 长圆钮，椭方体，平顶平口，腹微鼓而口微敛，舞面中央有一孔，两侧有透雕式扁虎翼，前后钲中有鸟云翼。钲面饰由对夔纹构成的大兽面纹，填以适宜细阴线，四周围以乳钉绊带，钮和翼均饰细阴线云纹。内壁光平[图版17，图37，(1)]。尺寸见表17。下同。

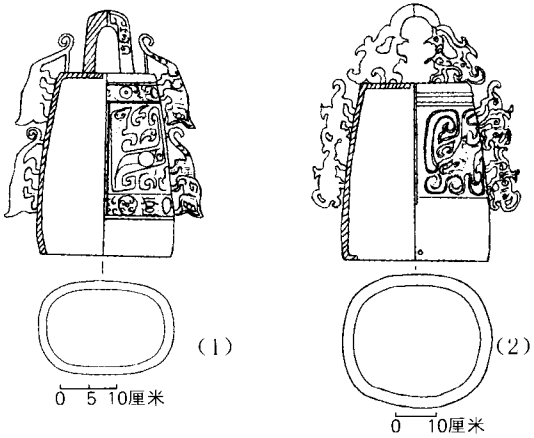


图37 周 镈

(1)故宫博物院藏品 (2)眉县西周窖藏出土

① 《故宫博物院藏品资料选介》，《文物》1966年5期。

表 17　四例周镈测量表

例号	出土地点	钮高（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间
1	（故宫博物院藏品）	10.4	33.9	18.2	13.4	27.3	21.5
2	眉县杨家村	18	45	25.2	22.6	34	31
		16.7	41	24	21	32	30
		15.1	37	23.7	21	31	29
3	扶风法门寺任村	19.3	44.2	25.6	19.1	34.5	25.6
4	（衡阳博物馆藏品）	6	33			22	14

发音低厚，正侧鼓能发相距小三度的 B_3^b-42 和 C_4+40 二音。

例 2：陕西眉县杨家村西周窖藏出土的三件一组的虎翼镈。[①] 夔凤合体桥形扁繁钮，体制略如例 1，但钲面四周无乳钉绊带[图版 18；图 37，(2)、图 38]。

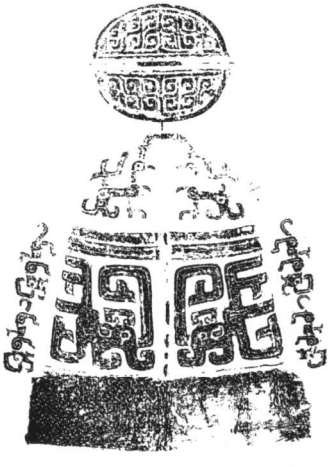


图 38　眉县二号镈纹饰拓片

① 刘怀君：《眉县出土一批西周窖藏青铜器》，《文博》1987 年 2 期。

这套编镈显然是以湖南原产的越镈为原型，但又赋以明显的中原文化特征，并且组合成编。

三镈皆发单音，音色低暗而略带震颤，测音结果为 A_4+36、C_5+34 和 $D_5^{\#}+10$（三号镈侧翼残，舞缘锈穿，故发音不准，估计其音高原为 E_4）。

例 3：扶风法门寺任村出土的西周晚期克镈。[1] 钮和四翼均作透雕的扁连环夔纹，钮和侧翼连为一体。钲面饰对夔纹，上下两边各有一条缀四个等距离的突菱绊带[图 39，(1)]。

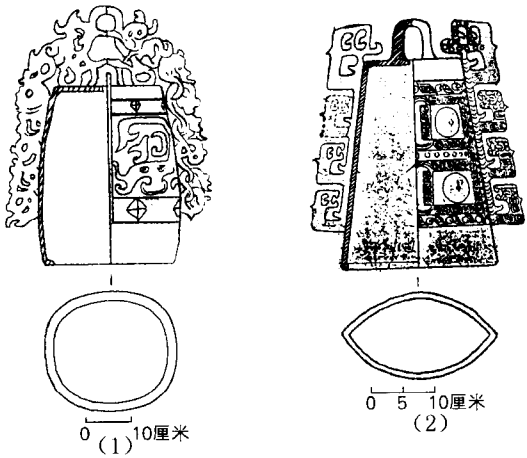


图 39 周 镈

(1)克镈 (2)衡阳市博物馆收集品

鼓部右半边铸有铭文。铭文自称为“宝林钟”，因知它应是三件一组的编镈中的一件。

① 陈邦怀：《克镈简介》，《文物》1972 年 6 期。

例 4：湖南衡阳博物馆收集的一件鸟翼镈。[1] 时代约为西周末期。长方钮，瘦长合瓦体，透雕扁鸟形侧翼，前后钲中无翼。钲面饰上、下两对大乳钉纹[图版 19；图 39，(2)]。

北地镈虽然源自南方，但具有自己的特色，而且北镈成编，南镈仍保持单件。

甬钟 进入西周，庸几乎消失，代之而起的是新兴的甬钟。甬钟流行于南北各地。下面略举七例：

例 1：宝鸡竹园沟西周早期墓葬(BZM7)出土的三件一组的编钟。[2] 这是中原地区迄今考古发现年代最早的编甬钟。

异径管状甬，与体内相通，但甬内下端留有泥芯，有旋干。合瓦体，平舞，侈铣，曲于。钲部左右两半各有三排二叠圆台状长枚，钲、篆以乳钉阳弦纹为边框。内壁光平。篆、鼓饰细阳线云纹[图版 20；图 40，(1)]。尾钟钲、篆以阳弦纹为边框，略去篆纹。

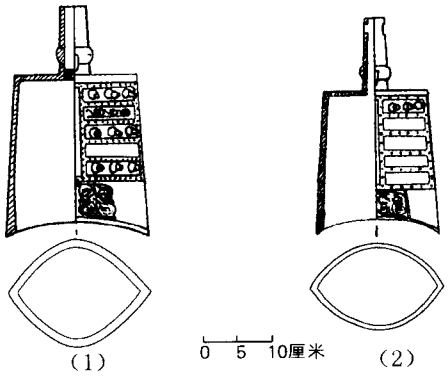


图 40 西周甬钟

(1)BZM7 出土 (2)BRM1乙出土

① 冯玉辉：《衡阳博物馆收藏三件周代铜器》，《文物》1980 年 11 期。

② 卢连成、胡智生：《宝鸡強国基地》96～97，文物出版社，1988 年。

尺寸见表 18，测音结果见表 19。下同。

例 2：宝鸡茹家庄西周早、中期之际墓葬（BRM1 乙）出土的三件一组的编钟。[①] 除甬端有方形横穿外，其余形制都和例 1 相同，内壁也很光平。据其甬制当可借横穿直悬，又可凭干侧悬。纹饰也如例 1 基本相同，但钲、篆边框小乳钉稍大而稀，前二钟后面和尾钟前面鼓饰略去一半，尾钟后面无鼓纹。尾钟钲、篆边框为细阳线双弦纹[图 40，(2)]。

三钟均有锈蚀，测音结果不理想。

例 3：陕西蓝田出土的西周共王时期应侯钟。[②] 形制如例 1。旋饰乳钉窃曲纹，篆饰"∽"形云纹，正鼓饰大云纹，右侧鼓饰小鸟纹。钲、篆边框为粗阳弦纹[图 41，(1)]。

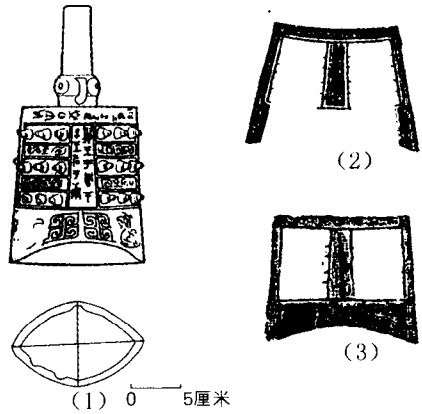


图 41 (1)应侯钟 (2、3)拓片

① 卢连成、胡智生：《宝鸡強国基地》281～282，文物出版社，1988 年。

② 1. 韧松、樊维岳：《记陕西蓝田县新出土的应侯钟》，《文物》1975 年 10 期；
2. 韧松：《〈记陕西蓝田县新出土的应侯钟〉一文的补正》，《文物》1977 年 8 期。

钲上边、左右两栾和钲间铸有铭文的前半部[图 41,(2)、(3)]。铭文大意是记述应侯见工因护送周王受赏而做这套“大林钟”,即成组的编钟。

内壁经过调音处理,正面正鼓当中有一条沟状长隧,背面左侧鼓有两条长隧,两铣夹角处也略经磨错[图 41,(1)]。正侧鼓能发相距小三度的两个基音。这些长隧就是用来明确分开第一、二基音的,而右侧鼓上的小鸟纹乃用以标明本钟使用第二基音及其敲击点。此钟是现知年代最早的有意识使用第二基音的编钟之一,也是现知年代最早的有铭文的编钟之一。

例 4:扶风齐家村窖藏出土的西周晚期八件一组的中义钟。[①] 形制如常,内壁有六条长隧。前四钟舞饰三联夔纹,后四钟舞饰粗阴线云纹,正鼓饰顾夔纹,右侧鼓饰小夔纹[图 42,(1)]。

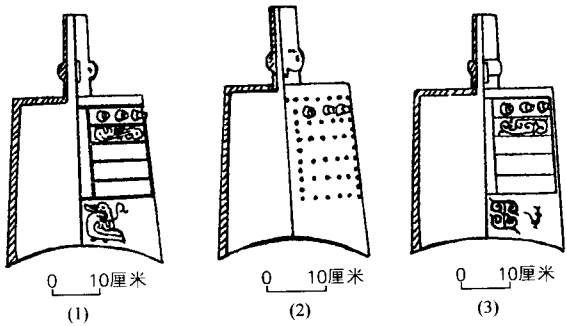


图 42 西周甬钟

(1)中义钟 (2)杜家村钟 (3)洪家峭钟

钲间铸有“中义乍龢钟,其万年永宝”十字铭文。

① 陕西省博物馆等:《扶风齐家村青铜器群》,文物出版社,1963 年。

这套编钟保存情况良好，测音结果也较理想。其正鼓当是按照“羽·宫·角·羽·角·羽·角·羽”模式调音。

例5：扶风豹子沟出土宣王时期的南宫乎钟。[1] 内壁正侧鼓和两铣角有七条长隧。甬饰波曲纹，干与篆饰窃曲纹，舞饰两头夔纹，正鼓饰顾夔纹，右侧鼓饰小鸟纹，钲、篆边框为粗阳弦纹[图43]。

甬上、钲间和左侧鼓铸有铭文。大意是司土南宫乎做这套编钟用来祭祀祖先，而这件钟名为无昊(射)。今测知其音高为B_4-14。这对于研究西周十二律具有重要的学术价值。它间接证明，《左传》定公四年(前506年)追述西周前期有大吕钟和姑洗钟，应是可信的。《国语·周语下》载周景王(前544年～前520年)乐官伶州鸠所述的武王伐纣时七律与天象关系，最近研究表明，大部分天象与考证的伐纣年代相吻合。[2] 这一研究成果对于研究周初有无七律问题，当有一定参考价值。据此看来，西周当已有了十二律。

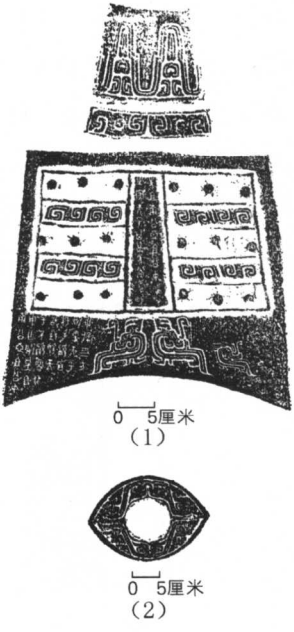


图43 南宫乎钟拓片

(1)甬和体 (2)舞

例6：浙江萧山杜家村出土的甬钟。[3] 形制和纹饰略同于例1，但干作纽索形，枚端较尖，舞饰“S”形云纹[图42，(2)；图

① 陕西省考古研究所等：《陕西出土商周青铜器》三·一四O，文物出版社，1980年。

② 夏商周断代工程专家组：《夏商周断代工程1996～2000年阶段成果报告》(简本)49，世界图书出版公司，2000年。

③ 张翔：《浙江萧山杜家村出土西周甬钟》，《文物》1985年4期。

44]。它的形制当是仿自中原地区。它的年代约为西周中期。

例 7：湖南湘潭洪家峭西周墓葬出土的二件编钟。[1] 形制纹饰略如例 3，惟篆饰卷草纹，右侧鼓所饰小鸟纹也不同一般[图 42，(3)]。其时代约为西周晚期。

这套编钟也当是以中原地区甬钟为蓝本。这是目前所知湖南惟一出自西周墓葬的编钟。

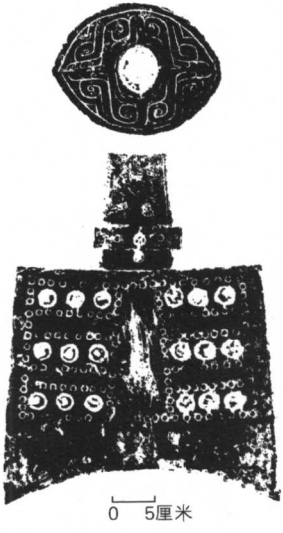


图 44 杜家村钟纹饰拓片

有多排乳钉或二叠圆台状长枚的彝器很早就已出现，例如二里冈期的饕餮纹方鼎[2]、殷墟文化后期的父已方鼎[3]、四耳乳纹簋[4]等即是。但是就乐器而言，乳头状短枚最早出现在南方古越族的乳镛上，稍后北方甬钟上出现二叠圆台状长枚。南方越镛都是单件，而殷庸是三件一组。现知最早的甬钟也是三件一组。据此看来，西周甬钟可能是殷庸和越乳镛结合后而产生的一种有二叠圆台状长枚的新式击乐器。

甬钟出现后很快又传播到南方。南方出土的早期甬钟，无论形制或纹饰都像是仿自中原地区。而南方越镛渐为甬钟所取代，而趋于消亡。

---

① 湖南省博物馆：《湖南省博物馆新发现的几件铜器》，《文物》1966 年 4 期。

② 《河南出土商周青铜器》编辑组：《河南出土商周青铜器》一·三四、三五，文物出版社，1981 年。

③ 《河南出土商周青铜器》编辑组：《河南出土商周青铜器》一·三二四，文物出版社，1981 年。

④ 容庚、张维持：《殷周青铜器通论》图版三三，64，文物出版社，1984 年。

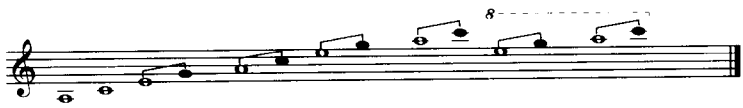
表 18　七例西周甬钟测量表

例号	出土地点	标本号	甬长（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	重量（公斤）
1	宝鸡竹园沟	BZM7：12	10	24.2	17.5	12.4	21	14.5	7.25
		BZM7：11	11.4	21.4	16	13.8	18	14	6
		BZM7：10	9.8	18.9	13.4	9.1	16	10.8	4.35
2	宝鸡茹家庄	BRM1 乙：28	11.1	20.4	14.1	12.3	18.1	12.4	4.65
		BRM1 乙：29	11.4	19.6	12.8	11	16.6	11.7	4.25
		BRM1 乙：30	9.4	14.5	9.9	7.9	12	8.4	2.85
3	陕西蓝田	（应侯钟一）	10	15.5	11.2	8.1	13.1	9.1	3.3
4	扶风齐家村	60.0.187	16	34.5	25	20	30.8	24.5	21
		60.0.182	15	33.3	26	19	28.5	23	19
		60.0.188	14.5	35	27	20	30.5	21.4	22.5
		60.0.189	13.5	31.9	23.4	18	27	20	20
		60.0.183	13.5	22	16.5	13	19	14	8.5
		60.0.184	12.3	19.4	14	10.5	16.4	12.2	6
		60.0.185	9.5	14.3	11.1	8.6	12.5	9.3	3.1
		60.0.186	11.5	13.3	10.1	7.5	11.5	8.2	2.6
5	扶风豹子沟	F 七九 910	19.6	33.6	23.3	17.7	29	19.8	28.5
6	萧山杜家村		13.5	28	20.1	15.3	24.2	17	12.5
7	湘潭洪家峭	殷(八)1：44a	15.4	32.6	27		30		21.5
		殷(八)1：44b	约 14.4	约 31	23		28		20

表 19　五例西周甬钟测音结果表

例号	标本号	正鼓音	侧鼓音	备注
1	BZM7：12 BZM7：11 BZM7：10	B_4-44 $E_5^{\flat}+26$ B_5+31	D_5+9 G_5+8 E_6-45	干裂，舞稍下陷
2	BRM1 乙：28 BRM1 乙：29 BRM1 乙：30	A_4+18 $D_5^{\flat}+28$ B_5+32	F_5+15 D_5-20	侧鼓因经修复失音鼓部微残
3	（应侯钟一）	D_6-18	F_6-9	
4	0.187 0.182 0.188 0.189 0.183 0.184 0.185 0.186	$G_3^{\#}-20$ B_3-2 $D_4^{\#}-35$ $G_4^{\#}-51$ $D_5^{\#}-10$ $D_5^{\#}-5$ $D_6^{\#}\pm0$ $D_6^{\#}-43$	C_4+40 / $F_4^{\#}-15$ B_4-8 $F_5^{\#}+7$ B_5+40 $F_6^{\#}+10$ B_6-40	
5	F 七九 910	B_4-14	D_5+29	

北方甬钟最初仍保持殷庸三件一组的传统，约自西周中期后段开始正式使用侧鼓的第二基音，并增加件数。西周中期后段一组件数究竟有多少，因为迄今没有见到完整可靠的成组实物，所以还不得而知。西周晚期常为八件一组。其音列组合如下谱所示：



今知西周晚期编甬钟测音结果均和上谱音列相同，为四声（羽·宫·角·徵）羽调式。《礼记·乐记》载孔子问宾牟贾西周《大武乐》中“声淫及商何也？”答曰：“非《武》音也。”这也可证明西周四声音阶、调式中确无商音。

钮钟　约在西周末春秋初开始出现直悬的钮钟。

目前仅有一例已公布的材料，这就是河南陕县上村岭虢太子墓（M1056）出土的九件一组的编钮钟。[①] 圆条式长圆钮，合瓦体，平舞，铣微侈，于微凹。钲部饰“S”形阴线大云纹[图 45]。首钟钮高 5.6、体高 17.2、舞横 10.9、铣间 13.4 厘米，尾钟钮高 4、体高 9.2、舞横 6.9、铣间 7.9 厘米。

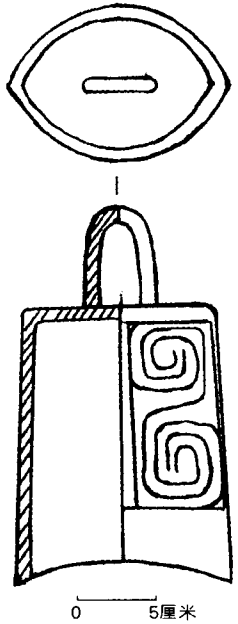


图 45　虢太子墓钮钟

铎　西周铎是一种执柄摇鸣的大铃。今知有二例：

例 1：宝鸡茹家庄西周中、晚期之际強伯匊墓（BRM1 乙）出土的铎。[②] 圆管柄，正体腔相通；合瓦体，平舞，侈铣，曲于，顶内有半环形鼻，鼻上悬长舌。体表饰细阳线兽面纹[图版 21；图 46，(1)]。柄残长 7.5、体高 9.7、舞横 6.9、铣间 10 厘米。

① 中国科学院考古研究所：《上村岭虢国墓地》22，科学出版社，1959 年。

② 卢连成、胡智生：《宝鸡強国墓地》281～282，文物出版社，1988 年。

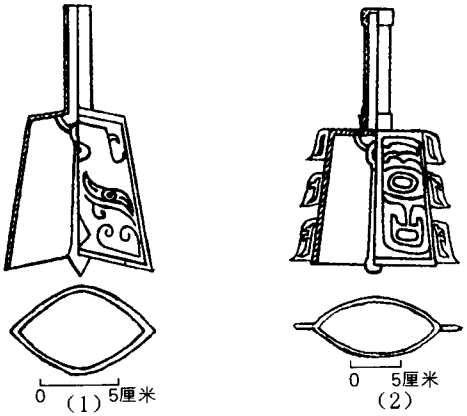


图46 周 铎

(1)強伯卸墓铎 (2)兽面纹翼铎

例2:《猷氏集古录》B4著录的一件兽面纹翼铎。约为西周前期遗物。圆管柄,两端封闭;合瓦体,平舞,侈铣,曲于,两侧有对称的翼;体内悬舌结构如上例[图版22;图46,(2)]。体饰大兽面纹。柄长12.4、体高13.6、舞横9.5。铣间12.7厘米。

《淮南子·缪称训》:"吴铎以声自毁"。高诱《注》:"铎,大铃也,出于吴"。铎如大铃,不误;但说铎出于吴则不确。可能是因后世吴善于制铎而有此误传。

钲 迄今考古发现年代最早的钲是属于西周晚期。钲字最早见于《诗经·小雅·采芑》:"钲人伐鼓。"毛《传》:"钲以静之,鼓以动之。"这里说钲是军中号令之器。考古发现较早的钲多与编钟等乐器共存,这又可能表明它也可用为乐器。今举如下一例:

例 1：河南三门峡虢季墓出土的兽面纹钲。[1] 其年代属于宣幽时期(前 827～前 771 年)。圆管柄，有对穿的扁圆孔。体如钟而稍长，四个侧鼓内壁各有一横向长条凸棱。体表饰半浮雕状兽面纹[图47]。柄长 7.6、体高 18、口径 12.4～8.6 厘米。

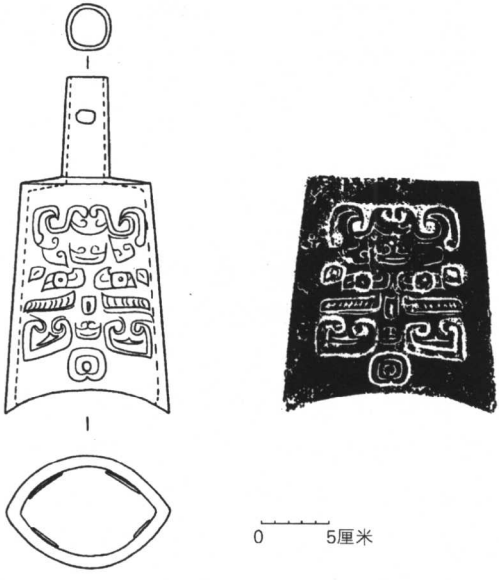


图 47　虢季墓钲及其拓片

埙　西周埙出土很少。目前且举一例：

例 1：河南洛阳宠家沟西周墓(M341)出土的五音孔陶埙。现存洛阳市博物馆。[2]

泥质灰陶制成。形制如殷埙。高5.1厘米。前三后二音孔，其性

① 河南省文物考古研究所等：《三门峡虢国墓》78～79，文物出版社，1999 年。

② 共出二件，陶质、尺寸、形制均相同。

能当与殷埙相若，惜未得测音，不知其究竟[图 48]。

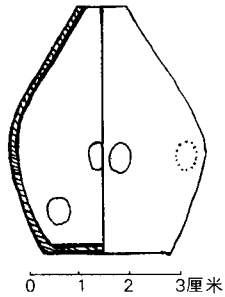


图 48 庞家沟西周墓陶埙

第三节 音乐思想

西周音乐思想之见于早期文献的仅仅是一些零星的记载。本节打算只论述西周末期的两种朴素唯物主义音乐思想。

首先让我们来看一看宣王时期(公元前 827～781 年)虢文公有关阴阳音律观的一段讲述：

> 古者，太史顺时颁土。阳瘅愤盈，土气震发。农祥晨正(韦《注》：农祥，房星也。晨正，谓立春之日晨中于午也。农事之候，故曰农祥也)，日月底于天庙(韦《注》：底，至也。天庙，营室也。孟春之月，日月皆在营室也)，土乃脉发。
>
> 先时九日(韦《注》：先，先立春日也)，太史告稷曰："自今日至于初吉(韦《注》：二月朔日也)，阳气俱蒸，土膏其动。弗震弗渝，脉其满眚，谷乃不殖。"稷以告，王曰："史帅阳官以命我司事。"曰："距今九日，土其俱动，王其祗祓，监农不易。"王乃使司徒咸戒公卿、百吏、庶民，司空除坛于籍，命农

大夫咸戒农用。

先时五日，瞽告有协风至（韦《注》：瞽，乐太师知风声者也。协，和也，风气和时候至也，立春日融风也），王即斋宫，百官御事，各即其斋三日……及期（韦《注》：期，耕日也）……及籍，后稷监之，膳夫、农正陈籍礼，……王耕一墢，班三之（韦《注》：班，次也。王耕一墢，一耦之发也。耜广五寸，三耜为耦，一耦之发，广尺深尺。三之，下各三其上也，王一墢、公三、卿九、大夫二十七也），庶民终于千亩……

是日也，瞽帅音官以风土（韦《注》：音官，乐官。风土，以音律省土风，风气和则土气养也）……稷则徧戒百姓，纪农协功，曰："阴阳分布，震雷出滞。"土不备垦，辟在司寇。（《国语·周语上》）

这段讲述的主要意思是说，立春时，阳气充满而上升，土地解冻而松动（"阳瘅愤盈，土气震发"，"阳气俱蒸，土膏其动"），正是开始举行籍田礼和春耕的好时节。在举行籍田礼和开始春耕的前五天，知风声的瞽告知有协风来的时候，国王进入斋宫，"百官御事，各即其斋"；在举行籍田礼和开始春耕的当天，瞽还得率领音官去省察土风，听测风气土气是否适宜于耕种。这说明周人认为春季和协风的产生，是由于阴消阳长而致阳气充满上升的缘故。根据乐太师瞽能知协风的来否及能帅音官以音律省察风土的和否这二事看来，可知周人确实认为音律和决定季节及季节之风的阴阳之气有着密切的联系。

这种音律思想的产生当非始于周宣王之时，虢文公说是"古者"，可知其起源必甚久远。《国语·郑语》载周幽王时（公元前781～770年）史伯答对郑桓公的话，称"虞幕能听协风，以成乐物生也"。韦

《注》云："虞幕，舜后虞思也。协，和也。言能听知和风，因时顺气，以成育万物，使之乐生；《周语》曰，瞽告有协风至乃耕籍之类是也。"这里提到的虞幕是否舜后虞思且不去管它，但其言瞽能听知协风来源很久之意应是可信的。

协风观念的产生亦甚久远。例如殷代甲骨文一期刻辞中就有协风的记载：

> 东方曰析，风曰𣎆。
>
> 南方曰因，风曰㞢（凯）。
>
> 西方曰韦，风曰彝（夷）。
>
> [北方曰]伏，风曰役（冽）。（《甲骨文合集》14294）

据此可知，殷代已有四方神和四方风的信仰，而其中东方协风与虢文公所述完全相同。殷代认为四方风是由四神来掌管，而虢文公所述的协风是由阴阳二气的消长而产生，其间有着根本的差别。如果说前者是一种宗教唯心主义或神秘主义，那么后者就当是一种朴素唯物主义。

为什么音律会与四时的四方之风发生联系？古人怎样用音律来听测四时的四方之风？关于这些问题，由于文献失载，已难确知其详，推测起来可能是这样：古人由于长期的社会实践，逐渐意识到四时各有来自不同方向的四方之风，这些风各自具有不同的特点，如湿度、温度特别是强度的差异，表现为音高不同的风声。于是产生了用不同音高的乐音或音律来表示乃至测知四时四方之风的想法和做法，并使之服务于农事。

西周这种阴阳音律观对后世产生深远的影响，如东周阴阳五行学说中之以五音、十二律配于四时（实际上是五时）、五行、十二月即

导源于此,“舞所以节八音以行八风”[①]、“乐所以开山川之风”[②]等等类似观点,也和它有着渊源关系。

下面谈一谈公元前八世纪周幽王太史史伯的五行音乐观。还是让我们先将有关源文引录于下:

> (郑桓)公曰:“周其弊乎?”(史伯)对曰:“殆于必弊者也。《泰誓》曰:‘民之所欲,天必从之。’今王弃高明昭显,而好馋慝暗昧;恶角犀丰盈,而近顽童穷固;去和而取同。夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之;若以同裨同,尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂,以成百物。是以和五味以调口,刚四肢以卫体,和六律以聪耳,正七体以役心,平八索以成人,建九纪以立纯德,合十数以训百体。出千品,具万方,计亿事,材兆物,收经入,行姟极。故王者居九畯之田,收经入以食兆民,周训而能用之,和乐如一。夫如是,和之至也。于是乎先王聘后于异姓,求财于有方,择臣取谏工而讲以多物,务和同也。声一无听,物一无文,味一无果,物一无讲。王将弃是类也而与剸同。天夺之明,欲无弊,得乎?……”(《国语·郑语》)

史伯认为“百物”即一切事物都是由具有不同属性和作用的有形体的土、金、木、水、火即“五行”配合而成。换言之,“五行”是构成“百物”的五种基本物质元素。在五行中,土占首要地位。这可能基于当时人们对于土和人的生活(特别是作为生活资料主要来源的农业生

① 《左传·隐公五年》。

② 《国语·晋语八》。

产)有着极为重要的直接关系这样一种认识而提出的。十分明显,这是一种朴素唯物主义的世界观。

史伯的思想还具有相当的辩证法因素,或者说,已经初步地猜到一些对立统一的规律。他认为,一切事物都是由两种以上具有不同属性和作用而相互对立的"他"配合在一起,并得到均衡而形成的统一体——"和",这是一切事物发展的规律("夫和实生物……以他平他谓之和,故能丰长而物归之);而把属性和作用相同的"同"配合在一起,便什么新事物都不会产生,便没有什么发展,从而使一切都废置了("同则不继……若以同裨同,尽乃弃矣")。

史伯的辩证思维,当然是自然界所固有的对立中的运动在其头脑中的反映。从他主张周天子应当顺从"民之所欲",听取和采纳臣下所提出的不同意见("择臣取谏工而讲以多物"),反对周天子"弃是类(和)也而与剸同"的一人专制等话看来,他的辩证思维也是当时社会上阶级矛盾和斗争在其头脑中的反映。史伯的哲学观点是和他的政治观点紧密联系在一起的,也可以说,史伯的哲学观点是为他的政治观点服务的。史伯颂扬"先王"时代是"和之至"的时代,乍看起来这好像是保守的复古主义,其实不然,这是他用来反对今王的不从"民之所欲"和"与剸同"的历史根据。根据当时奴隶制开始动摇的历史情况看来,它应当是一种进步的政治观点。

"先王以土与金木水火杂,以成百物",作为"百物"之一的"六律"也应当效法于"五行"。这样去解释"六律"虽然相当牵强,也很幼稚,但这正是早期唯物主义音乐观所必然具有的那种自然主义的直观性。

史伯进一步认为,音乐的构成也要遵循杂"五行"以成"百物"的规律,应"去同而取和"。音乐应由属性、作用和音高不同的乐音构

成，此即所谓“和六律以聪耳”；如果使用同一个属性、作用和音高的乐音，就不成其为音乐了，此即所谓“声一无听”。简言之，音乐是由“六律”依照“和”的规律而构成的矛盾统一体。

史伯从他的哲学观点特别是政治观点出发，认为音乐的作用在于“聪”周王之耳，即培养周王听取臣下不同意见的品德，从而能够妥善处理一切矛盾，达到“和乐如一”的“和之至”的境地，维护周王的统治。在史伯看来，不仅音乐的内容和形式，而且音乐的作用都在于“和”。“和”是真、善、美的统一。这种音乐观点是为他的政治观点服务的。

显然，在这些地方暴露出史伯音乐思想的阶级性。如果承认他的哲学观点和政治观点，在当时所具有的进步作用和历史意义的话，那么，对他的音乐思想也应做出同样的评价。

另外，也应当指出，由于史伯把他的五行说牵强附会到属于社会历史范畴的音乐上面来，由于史伯还保留传统宗教天的信仰及唯心主义历史观，使得他的五行音乐观带有若干神秘主义色彩。但它基本上是唯物主义的，毕竟和传统的唯心主义、神秘主义音乐思想有着根本上的差别。

上述阴阳音律观和五行音乐观均产生于奴隶制开始瓦解和宗教世界观开始动摇的西周末期，因而它们必然很粗糙简陋，不能一下子具有完备的体系，然而它们却是东周时期阴阳五行学派音乐思想赖以前进的出发点。

结　　语

周灭殷后，周王朝为了巩固政权，建立了以宗族制度和等级制度

为基础的礼乐制度。乐成为维护奴隶制统治的一种手段。礼乐制度的建立经历过一个发展过程，随着社会的发展而发展而逐渐完备。

随着社会生产力和奴隶制经济的高度发展，音乐文化得到了较大的发展，产生了多种音乐歌舞，创制了甬钟、钮钟、钲和铎等新式乐器，还可能发明了十二律。到奴隶制开始动摇的西周末期，出现了阴阳音律观和五行音乐观两种朴素唯物主义音乐思想。

中原地区的庸和南方古越族的乳镛相结合而产生了甬钟，甬钟又迅速传至南方各地，继而南方古越族的镈也传入关中地区，从这一个侧面反映出西周各民族之间音乐文化的交流乃至融合。

第四章
春秋音乐

第一节　礼坏乐崩

春秋时期礼乐制度中的乐制具体内容如何，今天还能从一些文献记载中钩稽出它的大概轮廓。这些记载表明，由天子到士各个等级统治者所享用的音乐有着明确的规定，涉及舞队编制（佾数）、钟磬编制（乐悬）、乐器质料和服装道具，以及一些曲目等方面。

关于各级舞队编制，下引记载最能说明问题：

> 九月，考仲子之宫，将《万》焉。（鲁隐）公问羽数于众仲。对曰"天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。……"公从之。于是初献六羽，始用六佾也。（《左传·隐公五年》）

鲁隐公为了祭其母惠公夫人仲子庙，要献演《万舞》。他向众仲问应该用多少执羽的舞人。众仲回答说：天子用八佾，诸侯用六佾，大夫四佾，士二佾。鲁隐公听从了，开始用六佾。其所以说开始用六佾，是因为鲁国是周公后代，周天子特准用天子级礼乐的缘故（参看第三章第一节）。

关于每佾人数，向来有两种解释：一是每佾固定八人；一是每佾最多八人，其余逐级递减二人。但不论哪一说，都表明各级统治者的

舞队编制确有着明确的等级差别。

关于乐悬的等级差别，见于《周礼·春官·小胥》：

> 正乐县(悬)之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声(郑玄《注》：乐县谓钟磬之属县于筍簴者。郑司农云：宫县四面，轩县去其一面，判县又去其一面，特县又去其一面。四面像宫室，四面有墙，故谓之宫县。轩县三面，其形曲，故《春秋传》曰："请曲县繁缨以朝"，诸侯礼也。故曰："惟器与名不可以假人"。玄谓：轩县去南面，辟王也；判县，左右之合，又空北面；特县，县于东方或于阶间而已)。

依照二郑的解释，各级乐悬编制是：天子宫县是四面悬挂，诸侯轩县或曲县是三面悬挂，卿大夫判县是左右两面悬挂。编钟、编磬的数量(组数)因逐级递减，所以要有不同的悬挂方式，这是没有问题的。但是，揆之演出实际，宫县的四面悬挂和判县的左右两边悬挂，有悖于乐队排列的原则。不难设想，把编钟、编磬悬挂四面成方阵，而把其他乐器无论布置在前方或两边，都不符合声学要求，而且既不便于指挥，又有碍于观瞻。如果判县把编钟、编磬挂在左右两边，把其他乐器布置在其间，这虽无碍于指挥，但不符合声学要求，也不大美观。从考古方面看来，迄今虽然没有发现周天子墓随葬乐器的实例，但是有一例相当于天子级随葬乐器的完整资料，即湖北随县的曾侯乙墓。[①] 该墓随葬编钟八组、编磬四组及其乐器共124件。其排列方式整个曲尺形钟架位于西、南两面，一架编磬位于北面，合成"冂"形，如曲县，鼓和管弦乐器都排列在正前方。河南信阳长台关2号大

① 李纯一：《曾侯乙墓编钟的编次和乐悬》，《音乐研究》1985年2期。

夫级楚墓出土木制编钟、编磬各一架，出土时一横一纵略成曲尺形。[1]这两架钟磬当是判县，但并非分列在左右两边。由这考古二例可证，二郑关于宫县和判县的解释都不尽可信。

关于乐器质料和服装道具的等级差别，可举《礼记·郊特牲》中的一段文字为例：

> 诸侯之宫县，而祭以白牡，击玉磬，朱干设锡，冕而舞《大武》，乘大路：诸侯之僭礼也（孔颖达《疏》：诸侯惟合轩县，今乃有宫县；又诸祭用时王牲，今用白牡；又诸侯击石磬，今击玉磬；又诸侯得舞《大武》……但不得朱干设锡，冕而舞，今朱干设锡，冕而舞《大武》；诸侯合乘时王之车，今乃乘殷人之大路，并是诸侯僭礼也）。

据此可知，《大武》天子诸侯通用，但乐悬、磬的质料，舞者所用服装道具均有等级差别。至于大夫和士是否也可通用《大武》，其乐器质料及服装道具的规定又是什么，因文献失载，无从考知。

关于各级所用曲目，今略举如下两则记载为证：

> 凡射：王以《驺虞》为节，诸侯以《狸首》为节，大夫以《采蘋为节，士以《采蘩》为节。（《周礼·春官·乐师》）
>
> 夫先乐金奏《肄夏樊》、《遏》、《渠》，天子所以飨元侯也；夫歌《文王》、《大明》、《緜》，则两君相见之乐也。（《国语·鲁语下》）

春秋是由奴隶社会向封建社会转变的时代，也是新旧势力递遭的时代。由于各诸侯国政治经济条件的不同，出现了王室衰微、大国

---

① 河南省文物研究所：《信阳楚墓》83～84，文物出版社，1986年。

争霸和政权下移的局面，从而导致了礼坏乐崩。例如：

> 孔子谓季氏，“八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也？”（《论语·八佾》）
>
> 三家者以《雍》彻。子曰：“‘相维辟公，天子穆穆’，奚取于三家之堂？”（同上）

三家是鲁国当政的三卿，即所谓的三桓。季氏是其中的最强者。他们都是新兴地主阶级势力的代表人物。季氏无视于旧的礼乐制度，在自家庭院中表演起天子级的八佾之舞。据《左传·昭公二十五年》记载，因为季氏把许多舞者弄到自己家中，以致要禘祭鲁襄公时，只剩下两个舞者。三家在祭祀祖先时，竟唱天子用的《雍》这首歌曲来撤除祭品。

又如：

> （鲁）昭公将弑季氏，告子家驹曰：“季氏为无道，僭于公室久矣。吾欲弑之，何如？”子家驹曰：“诸侯僭于天子，大夫僭于诸侯久矣。”昭公曰：“吾何僭矣哉？”子家驹曰：“设两观，乘大路，朱干玉戚以舞《大夏》，八佾以舞《大武》此皆天子之礼也。且夫牛马维娄委己者也而柔焉。季氏得民众久矣，君无多辱焉。”昭公不从其言，卒弑而败焉。（《公羊传·昭公二十五年》）

鲁昭公想除掉新兴地主阶级代表人物季氏，以维护自己的政权，但季氏久得民心，而他自己也早已僭于礼乐，终致失败。

新兴地主阶级并没有把传统礼乐制度完全抛弃掉，而是接受过来按照自己的要求加以改造利用，以维护自己的封建统治。新兴地

主阶级之所以要僭越礼乐，是想用来显示自己已经夺取到手的政治权力和地位。

与雅乐日渐崩坏的同时，世俗音乐却日渐兴盛起来。比如晋平公之喜爱“新声”[①]、孔子之斥责“郑声之乱雅乐”[②]就是两个很好的例子。世俗音乐之所以能在统治阶层中得以流行，还有其艺术方面的原因，即它比起雅乐来要新颖生动得多。比如孔子所肯定的《诗》，虽然是他以前时代的作品，但有好多却是属于春秋时期的，从这些传留下来的歌词中可以推知它们艺术形式的多样化。下面试举六例：

例 1：《王风·采葛》。单一部曲式：

1. 彼采葛兮，一日不见，如三月兮。
2. 彼采萧兮，一日不见，如三秋兮。
3. 彼采艾兮，一日不见，如三岁兮。

例 2：《秦风·车邻》。单一部曲式，但在第二、三段开头部分加以变化发展，类似后世的换头。

1. 有车邻邻，有马白颠。未见君子，寺人之令。
2. (换头)阪有漆，隰有栗。既见君子，并坐鼓瑟。今者不乐，逝者其耋。
3. (换头)阪有桑，隰有杨。既见君子，并坐鼓簧。今者不乐，逝者其亡。

例 3：《召南·行露》。有引子的单一部曲式。

1. (引子)厌浥行露，岂不夙夜，谓多行露。

---

① 《国语·晋语八》。
② 《论语·阳货》。

2. 谁谓雀无角，何以穿我屋。谁谓女无家，何以速我狱。虽速我狱，室家不足。

3. 谁谓鼠无牙，何以穿我墉。虽谓女无家，何以速我讼。虽速我讼，亦不女从。

例 4：《郑风·女曰鸡鸣》。有尾声的单一部曲式：

1. 女曰鸡鸣。士曰昧旦。子兴视夜。明星有烂。将翱将翔，弋凫与雁。

2. 弋言加之，与子宜之。宜言饮酒，与子偕老。琴瑟在御，莫不静好。

3. (尾声)知子之来之，杂佩以赠之。知子之顺之，杂佩以问之。知子之好之。杂佩以报之。

例 5：《邶风·简兮》。单二部曲式：

1. (A)简兮简兮，方将万舞。日之方中，在前上处。硕人俁俁，公庭万舞。

2. (A)有力如虎，执辔如组，左手执籥，右手秉翟，赫如渥赭，公言锡爵。

3. (B)山有榛，隰有苓。云谁之思，西方美人。彼美人兮，西方之人兮。

例 6：《秦风·黄鸟》。叠歌体单二部曲式：

1. (A)交交黄鸟，止于棘。谁从穆公？子车奄息。维此奄息，百夫之特。

(B 叠歌)临其穴，惴惴其慄。彼苍者天，歼我良人！如

可赎兮，人有其身。

2.(A)交交黄鸟，止于桑。谁从穆公？子车仲行。维此仲行，百夫之防。

(B叠歌同上)

3.(A)交交黄鸟，止于楚。谁从穆公？子车锼虎。维此锼虎，百夫之御。

(B叠歌同上)

第二节　乐官和乐工

除《周礼·春官·大司乐》外，先秦文献所载春秋时期乐官、乐工的称谓约如下举：

乐师	《礼记·乐记》
师	《国语·楚语》、《论语·卫灵公》
大师、太师	《左传·襄14》、《论语·微子》、《孟子·梁惠王下》、《论语·八佾》
少师	《论语·微子》
乐正	《左传·昭28》、《国语·晋语五》、《仪礼·乡射礼》
小乐正	《仪礼·大射礼》
乐尹	《左传·定5》
瞽	《国语·周语上》、《诗经·有瞽》
矇	《国语·周语上》、《诗经·灵台》、《左传·襄15》
瞍	《国语·周语上》、《诗经·灵台》
相者	《仪礼·乡射礼》
工	《国语·楚语上》、《左传·襄29》

伶、泠	《国语·周语下》、《国语·鲁语下》、《左传·昭21》
伶人、泠人	《国语·周语下》、《左传·成9》
籥人	《逸周书·世俘解》
乐人	《仪礼·大射礼》、《仪礼·燕射礼》
嗣(司)乐	《太室埙铭》
播鼗	《论语·微子》
击磬	同上
鼓	同上
弦者	《礼记·投壶》
女乐	《国语·周语七》、《左传·昭28》、《论语·微子》、《墨子·节葬》
声色	《尚书·仲虺之诰》、《荀子·王制》

乐师和师是泛指乐官和业务专精的乐工而言。春秋时代乐官、乐工之以师名者甚多,且以师为氏,如师旷、师曹、师冕、师乙等等即是。

师有等级高下之分,其高者为大师,即太师。其下者为少师。

乐正为高级乐官。其下者为小乐正。《周礼·春官·大司乐》中有大、小乐正,与此相合。

乐尹是楚国的高级乐官。其职位与大乐正相当。

瞽、矇、瞍都是眼睛有不同残疾的盲人。先秦时代多以盲人为乐官、乐工,因为他们适于做这种主要靠听觉而活动性较小的音乐工作。如著名的师旷和师冕都是盲者。有时不加区别,通称之为瞽。至于女乐,则绝无盲者,因为她们不仅以声而且以色娱人,所以又称之为声色。春秋时期也绝无称女乐为师者。

相者相当于《周礼·春官·大司乐》中的眡瞭,是扶引盲乐人的人。

工,巧也,即精一技一艺之人。乐工精于音乐,故通称为工。乐

官也自己谦称为工，如《礼记·乐记》："师乙曰：'乙贱工也…'"

伶或泠、伶人或泠人，也是乐官、乐工的通称。伶与泠，声同字近，故得通假。

司乐，顾名思义，也当是乐官或乐工。

播鼗、击磬、鼓和弦者，都是因其所司的乐器而命名的。

上引春秋时期乐官、乐工的称谓，大部分不见于《周礼·春官·大司乐》，可见《大司乐》不尽可信。

春秋时期的乐官是世袭的，例如《左传·成公九年》记晋侯向楚俘伶人钟仪事："问其族。对曰：'泠人也'。"公曰：'能乐乎？'对曰：'先父之职官也，敢有二事。'"

春秋时期高级乐官除掌管日常的音乐工作外，还兼管或参与一些和音乐有关的事务。这可以举出如下几项：

一、考中声制定律度量衡的基元。例如：

> 律所以立均出度也。古之神瞽考中声而量之以制度[①]，度律均钟……（《国语·周语下》）

古人用"中声"即基准音的律管作为度量衡计量的基元。这种考中声所求出律管的音高就是律的基准音；其长度和容量就是长度和体积的计量基元；其所容纳特定物质（如黍）的重量就是重量的计量基元。这是高级乐官神瞽的一项重要职责。这种做法具有相当的准确性、不变性和再现性。就当时的科技水平说来，这无疑是一种具有相当科学性和适用性的做法。

---

① 原无此"度"字，文义不全，当系涉下句而夺。故今从宋陈旸《乐书》卷132"立均"条引文补入。

二、歌卜军事吉凶，例如：

> 晋人闻有楚师，师旷曰："不害。吾驰歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声。楚必无功。"董叔曰："天道多在西北。南师不时，必无功。"叔向曰："在其君之德也。"（《左传·襄公十八年》）

师旷以为楚国军队自南方来，他歌唱南方曲调时声音不强劲，而多死声，于是断定楚师一定不能胜利。这和《周礼·大师》所说的"大师执同律以听军声，而诏吉凶"的做法相类似，显然是一种迷信。师旷的同僚叔向就不相信这一套，才当面说出胜败在于他们国君的德行这样的话来。不过，这个记载表明，高级乐官确实可以凭借他的音乐迷信手段来参与军事吉凶的推测。

三、随军征伐。例如：

> 宋人弑昭公，赵宣子请师于（晋）灵公以伐宋……公许之。乃发令于太庙，召军吏而戒乐正，令三军之钟鼓必备。赵同曰："国有大役，不镇抚民，而备钟鼓，何也？"宣子曰："大罪伐之，小罪惮之，袭侵之事陵也。是故伐备钟鼓，声其罪也；战以锝于丁宁，儆其民也；袭侵密声，为蹔事也。今宋人弑其君，罪莫大焉，明声之犹恐其不闻也，吾备钟鼓，为君故也。"乃使旁告于诸侯，治兵振旅，鸣钟鼓以至于宋。（《国语·晋语五》）

晋师备钟鼓随军，是为了声张宋人弑君的罪行，所以命令主管钟鼓的乐正随军伐宋。

四、为国君咨度。例如：

季武子曰："晋未可媮也。有赵孟以为大夫，有伯瑕以为佐，有史赵、师旷而咨度焉，有叔向、女齐以师保其君，其朝多君子，其庸可媮乎？勉事之而后可。"（《左传·襄公三十年》）

史赵和师旷是晋君的近臣，常在晋君左右，故能为晋君顾问，参与政事。这就是《国语·楚语上》所谓的"临事有瞽史之导"。

与此相近的就是向国君讽谏。例如：

八年春，石言于晋魏榆。晋侯问于师旷曰："石何故言？"对曰："石不能言，或冯（凭）焉。不然，民听滥也。抑臣又闻之曰：'作事不时，怨讟动于民，则有非言之物而言。'今官室崇侈，民力彫尽，怨讟并作，莫保其性，石言，不亦宜乎？"（《左传·昭公八年》）

师旷借机直言讽谏晋侯之大造宫室，劳民伤财，亦属难能可贵。

又如：

（晋）平公说（悦）新声。师旷曰："公室其将卑乎！君之明（萌）兆于衰矣。夫乐以开山川之风也，以耀德于广远也。风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以诵之，修礼以节之。夫德广远而有时节，是以远服而近不迁。"（《国语·晋语八》）

师旷维护传统礼乐，所以他批评晋侯爱好新兴的音乐。

春秋时期普通乐工和女乐的地位十分低下，他们专司音乐歌舞的表演，主要是承欢于其主人，如同玩物，实即奴隶。因此，拿他们当做贿赂品、礼品或赏品送给旁人，例如：

郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲。（《左传·襄公十一年》）

郑氏、司氏之乱，其余盗在宋。郑人以子西、子产之故，纳赂于宋，以马四十乘与师茷、师慧。(《左传·襄公十五年》)

梗阳人有狱，魏戌不能断，以狱上。其大宗赂以女乐。(《左传·昭公二十八年》)

(晋悼公)十二年，公伐郑于萧鱼。郑伯嘉来纳女工妾三十人、女乐二八、歌钟二肆及宝镈、辂车十五乘。公锡魏绛女乐一八、歌钟一肆。(《国语·晋语七》)

这些事例表明，春秋时期以乐工、女乐进行贿赂、馈赠、赏赐并非个别现象，而是带有相当的普遍性。究其原因，乃在于权贵之沉迷于声色的普遍性。

普通乐工有教国君姬妾音乐的，例如：

(鲁襄)公有嬖妾，使师曹诲之琴，师曹鞭之。公怒，鞭师曹三百。(《左传·襄公十四年》)

师曹为了教鲁襄公嬖妾学弹琴而鞭打了她，结果惹怒鲁襄公，自己挨了三百鞭子的体罚。

以声色娱人的女乐更为悲惨，她们不但在其主子生前要忍辱侍奉，在其主子死后还要殉葬。《墨子·节葬》对此有所抨击：

今王公大人为葬埋则……必中棺大棺，革阙三操，璧玉即具。戈、剑、鼎、鼓、壶、滥(鉴)、文绣、素练，大鞅万领，舆、马、女乐皆具。

墨子所言不一定限于春秋末期至战国初期，考古发现好多春秋时期有乐器和殉人的大中型墓葬，其中青年女性殉人中，当有女乐或兼善音乐的嬖妾。尽管目前没有可以确指的例子，我们相信总有一天会发现确证。

第三节　春秋乐器

先秦文献里时常提及的春秋乐器，如琴、篪等等，均记载不详，所以本章还是想就这一时期的考古发现来略加论列。当然，迄今考古发现也不是应有尽有，如鼗、笛等就是空白，这只好期待将来新的发现来填补了。

鼓　迄今考古发现的春秋制品不多。下面且举河南固始侯古堆一号陪葬坑出土的春秋晚期二例①：

例 1：扁鼓，鼓框由若干块木质拱形框板拼合而成，两面蒙皮。出土时已残碎，鼓皮腐朽不存。复原后，知鼓框两边腰部各有一个安装鼓环的小孔，面径 36.3、腰径 42、高 20 厘米。框髹黑漆，腰部有一周彩绘变形虺纹[图 49，(1)]。

例 2：有柄鼓，两面蒙皮，腰部装一柄，用料如上例。面径 19、腰径 20.8、高 8.4、柄残长 18 厘米。面和框均饰以彩漆图案[图 49，(2)]。

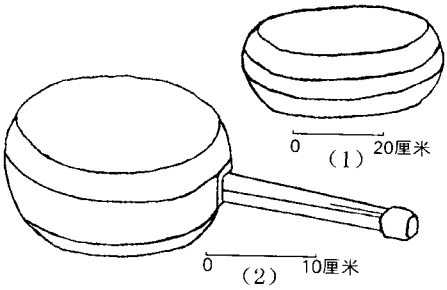


图 49　(1)侯古堆扁鼓　(2)有柄鼓

① 《中国音乐文物大系·河南卷》33，大象出版社，1996 年。

磬 考古发现的春秋磬都是编磬。它在继承西周磬的基础上，已完全定型化和规格化，发展成为一种底边弧曲，其余四边平直的倨句式。由于石料主要是一种比较容易风化断裂的石灰石，所以迄今还没有发现过一组完好的。

下面且举三例：

例 1：山西侯马上马村春秋中晚期晋墓(M13)出土十件一组的编磬[图 50,(2)]。[①] 出土时分两堆叠放，每堆五件。三件已毁，二件断裂，其余五件保存较好。

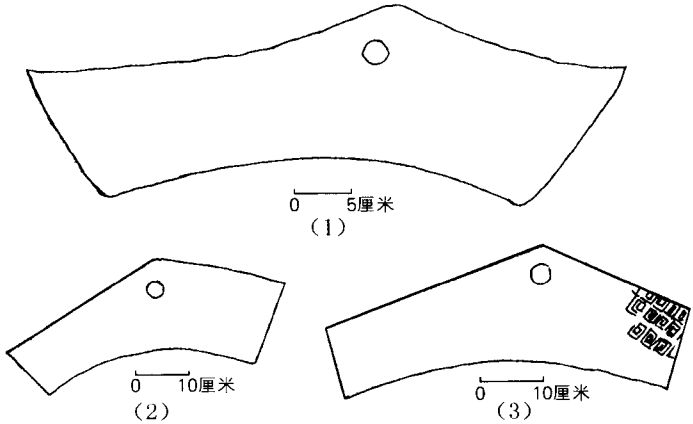
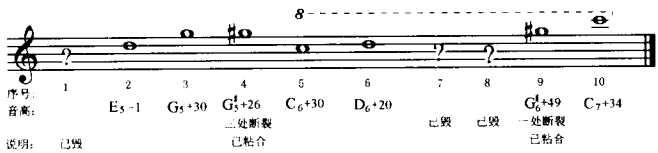


图 50 春秋磬

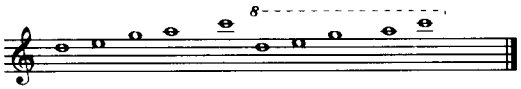
(1)秦公大墓磬 (2)上马村 M13 磬 (3)九里墩墓磬

经测音，其结果如下：



① 山西文管会侯马工作站：《山西侯马上马村东周墓葬》，《考古》1963 年 5 期。

从整体倾向看来，可能倾向于五声商调：



例 2：陕西凤翔南指挥村一号秦公大墓出土的编磬[图 50，(1)]。[①] 磬的鼓、股上边有刻铭，惜多残碎。时代属春秋晚期。

磬体硕大厚重，各边有不同程度的弧曲，略呈展翼状，迄今仅见此一例。

例 3：安徽舒城九里墩春秋末期舒墓出土五件一组的绘纹编磬[图 50，(3)]。[②] 出土时磬已风化失音，仅有一件比较完整，但亦断裂。

磬石表面髹黑漆为地，上绘朱色雷纹，漆皮已大部分脱落。

约为春秋后期出现的《考工记》[③]，其中载有关于制磬的技术规范，所述磬的各部比例，与上举三例大体相似，可见当时制磬工艺已臻成熟。

镈 春秋镈的发现地点不限于以前的湖南和关中地区，已扩展到广西、中原各国及江南。下面略举六例：

例 1：广西贺县英民出土的翼镈[图 51，(2)]。[④] 时代约属春秋前期。

三角形圆条钮，瘦长合瓦体，两侧有钩形翼。

尺寸见 118 页表 20。下同。

例 2：陕西宝鸡太公庙窖藏出土的春秋早期后段、三件一组的秦公镈 [图 51，(1)]。[⑤]

---

① 《光明日报》1986 年 5 月 14 日。

② 安徽省文物工作队：《安徽舒城九里墩春秋墓》，《考古学报》1982 年 2 期。

③ 刘洪涛：《〈考工记〉不是齐国官书》、《自然科学史研究》3，1984 年。

④ 覃光荣：《广西贺县发现青铜镈钟》、《考古与文物》1982 年 4 期。

⑤ 卢连成、杨满仓：《陕西宝鸡太公庙发现秦公钟、秦公镈》、《文物》1978 年 11 期。

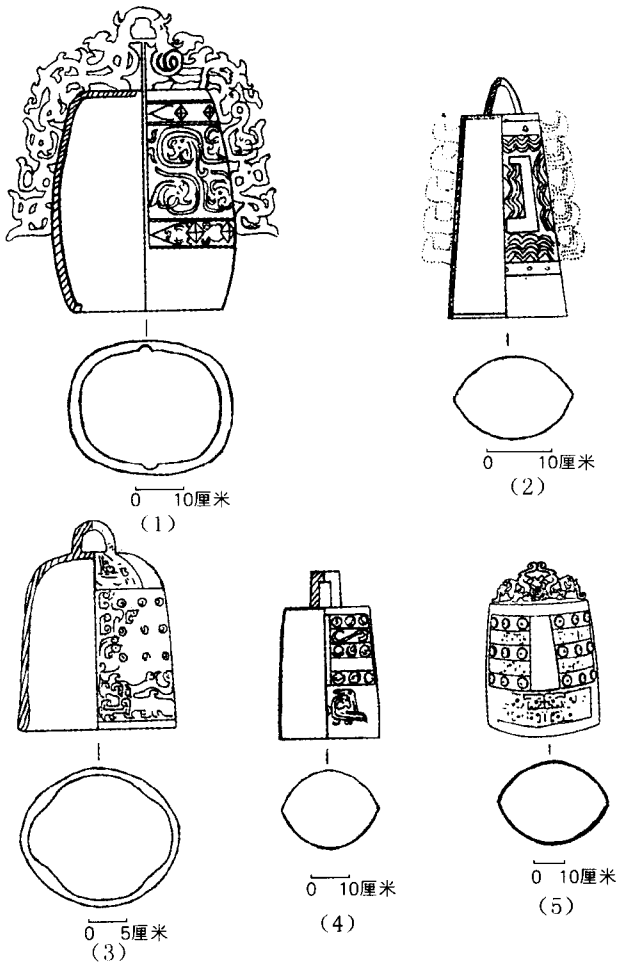


图 51 春秋镈

(1)秦公镈 (2)英民镈 (3)天尹镈 (4)嘴子前村镈 (5)黔镈

平顶，当中有一圆孔，椭方体，鼓腹。繁钮和侧翼相连，作透雕扁连环夔纹，前后钲中亦有翼。钲面饰二叠对夔纹，上下两边饰突菱绊带。

鼓部铸有铭文。大意是：秦武公继承发扬先祖的德业，虔敬治理自己的国家。制作这套“和钟”，用来宴皇公，求大福大寿，敷佑四方。

发音低暗，测音结果见表20。

表20　六例春秋镈测量测音表

例号	钮高(厘米)	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	壁厚	重量(公斤)	测音	
									正鼓	侧鼓
1	6	32.5	12		18.5					
2	21.5	54	30.6	26.5	40.5	35	0.6	62.5	$G_4^{\#}+25$	$G_4^{\#}+25$
	18.4	50.6	28.6	24	37	31.5	0.65	56.25	B_4+50	B_4+50
	19	45.3	26.5	22.6	35	29.5	0.5	46.5	$C_5^{\#}+22$	$C_5^{\#}+22$
3	9	34.5	21.7	16.9	25.9	21.9	0.5	11.5		
	7.5	32.5	20.9	16.5	24.8	20.2	0.45	10.2		
4	4.1	22.9			20	17.8			G_4+25	$B_4^{b}-34$
5	15.7	50.1	37.5	30.5	44	34.6		65.2		
6	9.7	34.8			32.2	28.5		21.83		
	9.4	31.1			30.2					

例3：山东海阳嘴子前村春秋中期墓葬出土两件一组的编镈[图51，(4)]。[①]

长方形扁条钮，体较瘦长。舞、篆饰两头龙纹，乳饰涡纹，鼓饰顾夔纹。

例4：天尹镈[图51，(3)]。[②] 时代约为春秋中期或稍晚。

环钮，圜舞，体截面接近圆形。钮饰云纹，舞饰倒置兽面纹，钲

① 滕鸿儒、王洪明：《山东海阳嘴子前村春秋墓出土铜器》，《文物》1985年3期。

② 故宫博物院藏品。

饰夔纹，鼓饰对龙纹。

左栾有“天尹乍元弄”五字铭文，恐系伪刻。

测音结果见表 20。

例 5：黹镈[图版 23；图 51，(5)]。清同治九年(公元 1870 年)于山西荣河后土祠出土。[①] 春秋晚期齐国制品。

繁钮，合瓦体。舞、篆、鼓饰变形蟠龙纹，乳饰重环纹。

镈的正面有铭文 175 字。大意是：黹为母亲仲姜做“宝镈”，用以祭享祖先父母，祈求长生不老，永远效忠齐邦。

例 6：郘原编镈，存二件，传清末分别出土于江西清江和高安。[②] 春秋晚期越国制品。

形制和上例相同。乳饰螺纹，舞、篆、钲、鼓饰蟠虺纹。两面均有铭文，字多不可识[图 52]。

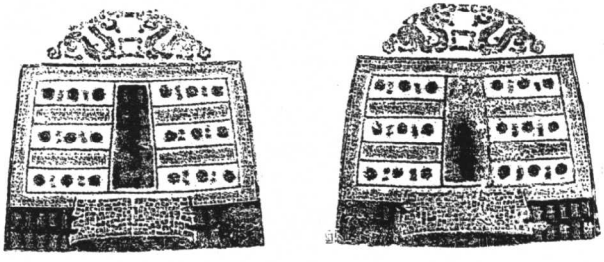


图 52　郘原镈拓片

以上六例表明，镈发展到春秋时期，已形成遍地开花，纷呈异彩的局面。

甬钟　甬钟发展到春秋时期也进入繁盛期。综合形制纹饰两

① 上海博物馆：《上海博物馆藏青铜器》八五，上海人民美术出版社，1964 年。

② 1. 容庚：《善斋彝器图录》上册图十六，哈佛燕京学社，1936 年；2. 邹安：《周金文存》卷一，广仓学窘，1916 年。

方面看来，春秋甬钟可大致分为三种型式，即中原地区固有的周式，以楚国为代表的长江中下游各国的楚式，以及居住在长江中游和五岭广大地区古代百越民族的越式。

下面略举七例：

例 1：江苏东海庙墩春秋中期墓葬出土九件一组的编钟[图 53]。[①] 锈蚀严重，且有残损。

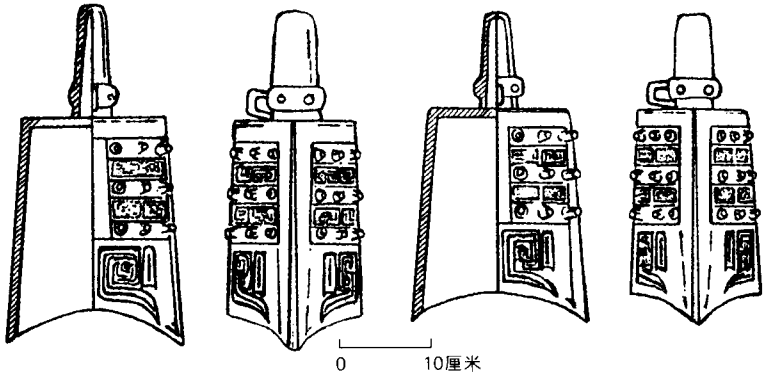


图 53　庙墩甬钟

形制和西周甬钟略同，惟甬上下端封闭，干作方框形，钲部相对缩小而鼓部相对加大。封闭甬腔可以对那些波及舞部的振动起阻尼作用。

舞饰云纹，篆饰窃曲纹，鼓饰变形顾夔纹。

测量数据见 123 页表 21。下同。

例 2：河南新郑春秋中期郑墓出土九件一组的编钟，[②]今存六

① 南京博物院等：《江苏东海庙墩遗址和墓葬》，《考古》1986 年 12 期。

② 孙海波：《新郑彝器》，1937 年。

件[图 54,(1)]。

形制如上例。鼓部内壁侧鼓部位加厚,并有调音锉痕,呈波状起伏。旋、篆饰"∽"形云纹,舞饰两头龙纹,鼓饰长鼻顾夔纹。

发音尚好,测音结果见表21。下同。

例 3:乾隆二十六年(公元1761 年)江西临江出土的者减钟,共十一件,[①]多已散失。这一件是上海博物馆藏品[图55,(1)],[②]为春秋中晚期之际的吴器。

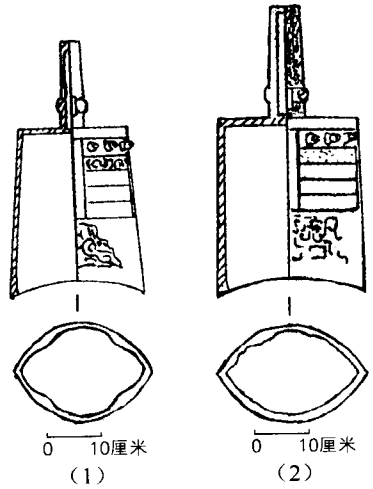


图 54 春秋甬钟

(1)新郑出土 (2)下寺 M2 出土

甬上部收减,体较短而栾微鼓。衡饰花瓣纹,舞、篆饰蟠虺纹,鼓饰三叠蟠龙纹。

钟上有铭文。自名为"鷂(谣)钟",当是歌钟。

例 4:河南淅川下寺春秋晚期楚墓(M2)出土九件一组的王孙诰钟[图版 24;图 54,(2)]。[③]

八棱柱形长甬,两铣侈度较小,钟口内沿有厚唇,侧鼓和铣角有不同程度的调音锉痕。

甬、干、旋、舞饰蟠虺纹,鼓饰由三叠蟠螭纹构成的顾夔纹。

---

① 王杰等:《西清续鉴甲编》卷一七,涵芬楼石印本,1910 年。

② 上海博物馆:《上海博物馆藏青铜器》六二,上海人民美术出版社,1964 年。

③ 赵世纲:《淅川楚墓王孙诰钟的分析》,《江汉考古》1983 年 1 期。

钟上有铭文。大意是:王孙诰做这套编钟,表白自己对楚王的忠诚,宣扬自己的政德武功,并宴乐楚王、诸侯嘉宾及父兄诸士。

测音结果见表 21。

例 5:安徽寿县西门内蔡昭侯(公元前 518～前 491 年)墓出土的编钟[图 55,(2)]。[1] 原组件数不详,均有不同程度的残损。

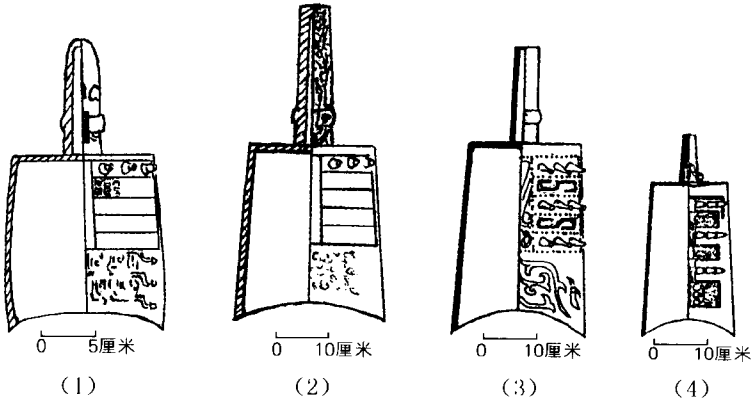


图 55 春秋甬钟

(1)者减钟 (2)蔡侯钟 (3)雷家山钟 (4)乳钉云纹钟

形制和上例相似。甬、篆饰蟠虺纹,鼓饰由蟠虺纹构成的顾夔纹。

钟上有铭文,多已残泐不清,其中可辨认的有"吴王光"三字。

例 6:湖北大悟雷家山出土的编钟三件[图 55,(3)]。[2] 时代约为春秋中期。

合瓦形长体。篆饰"∽"形云纹,钲间饰简化云纹,鼓饰脱胎于顾夔纹的三叠窃曲纹。第二、三号钟鼓右有简化鸟纹。

---

① 安徽省文物管理委员会等:《寿县蔡侯墓出土遗物》,科学出版社,1956 年。

② 熊卜发、刘志中:《大悟发现编钟等铜器》,《江汉考古》1980 年 2 期。

例 7：湖南省博物馆收集三件一组的乳钉云纹编钟[图 55，(4)]，[1]时代约为春秋后期。

圆柱形甬，两端封闭，无旋，有环形干。合瓦形长体。舞、篆、钲间饰云纹，鼓饰乳钉云纹，很有特色。

测音结果见表 21。

表 21　七例春秋甬钟测量测音表

例号	甬长（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
1	12.8	24.6	16.8	14	20.4	15.6		
	12.2	24	16	12.4	19.6	14.8		
		22	15.6	10.8	18.4	12		
	9.2	17.2	15.2	8.8	15.6	11.6		
	8.8	16.8	11.2	8.4	12.8	9.6		
	8.2	16.4	10.8	8.2	11.2	9.6		
	8	16	10.4	8	12.8	9.2		
	7.6	15.6	10	7.8	12	8.4		
2	16	31.5	20.3	14.72	25	18.8	D_4+1	F_4-48
	14.1	29.3	19.2	14.1	23.5	17.8	F_4-14	$A_4^{\flat}+20$
	13.25	27.1	17.2	13.25	21.5	16.4	G_4-45	$B_4^{\flat}-27$
	12.14	25.4	16	12.14	19.9	15	$B_4^{\flat}-10$	C_5+28
	11.05	23.5	14.5	11.05	18.3	13.9	C_5-18	$E_5^{\flat}+12$
	9.82	21.6	13.3	9.82	17	12.5	D_5-32	$F_5\pm0$
3	11.5	17.3	13.5	10.2	15.2	11.5	$C_6^{\#}-21$	E_6+22

① 何纪生、何介钧：《古代越族的青铜文化》，《湖南考古辑刊》3，岳麓书社，1986 年。

例号	甬长(厘米)	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
4	23.6	37.1	30.1	20.55	30.75	20.1	$C_4^{\#}-21$	F_4-34
	22.8	35.5	28.45	20.85	28.9	20.7	E_4+40	$G_4^{\#}+41$
	21.05	33.4	26.45	19.8	26.9	19.55	$F_4^{\#}-49$	A_4+6
	20	30.5	24.6	18	25	18.75	$G_4^{\#}-15$	B_4-36
	18.82	29.3	21.3	17.98	24.15	17.88	$A_4^{\#}-48$	$C_5^{\#}-32$
	17.15	27.6	21.65	16.2	21.75	16	B_4+46	$D_5^{\#}+30$
	18.6	27.65	22.3	17.3	22.6	17.2	$D_5^{\#}-37$	$F_5^{\#}-32$
	14.5	23.85	17.5	13.6	19.4	14.5	E_5-18	$G_5^{\#}-49$
	11.68	22.1	17.8	13.35	18.2	13.3	$F_5^{\#}-40$	$A_5^{\#}-13$
5	27.2	34.2	23.7		28.7			
6	12.5	25.5	16	11	18.5	13	$D_4^{\#}+20$	E_4+44
	11.5	25.5	14.5	10.5	17	12.5	$D_4^{\#}+4$	$F_4^{\#}+48$
	10.5	25	13	8.7	15.5	11	A_4+27	半哑
	10.2	19.5	11.5	7.8	13.5	10.5	哑	哑
	8.1	16.9	10.3	6.7	12.5	8.1	G_5-44	$G_5^{\#}-20$
7	9.6	32.1	16.5	10.3	19.8	13.3	C_4+40	E_4-34
	9.7	30.9	15.8	9.5	18.3	12.3	E_4+49	G_4-32
	9	28.6	14.3	8.8	16.2	10.6	G_4-32	$B_4^{\flat}-53$

《考工记》所述的甬钟规范和周式钟最为接近，因知它当是中原地区的著作。

钮钟　自春秋中期以来，钮钟日渐流行，并多用做歌钟和行钟，除钮制外，体制无太大变化，而纹饰方面却颇具地区特色。

下面略举七例：

例1：湖北随县季氏梁春秋中期曾墓出土五件一组的编钮钟

[图 56,(1)]。[1] 尾钟残损较重。

环钮,合瓦体,舞中有一圆孔,钟口内缘加厚如唇,首、次二钟唇上有八个对称的调音短隧。钲部铸有倒置兽面纹。

尺寸见表 22。下同。

表 22　六例春秋钮钟测量测音表

例号	钮高(厘米)	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
1	2	12.4	7.4	5.3	8.6	6		
	2	10.9	6.9	5.3	8	5.7		
	1.8	10.2	6.6	5.1	7.5	5.3		
	1.9	9.3	6	4.5	7.2	5.3		
			2.7	1.4	5.5	5		
3	4.9	11.2	8.4	6.5	10.85	8.4	B_4	/
	4.6	10.4	8.4	6.4	10.2	7.5	$F_5^{\#}$	A_5
4	5.1	21.8	13.4	10.1	16.2	12		
	4.6	19.2	12.4	8.8	15.2	10.7		
	4.5	17.3	10.8	8	13.4	10.1		
	4.2	16.5	10.4	7.9	12.9	9.7		
	4	16.1	9.9	7.3	12.4	8.9		
	3.3	15	9.1	6.9	11.4	8.6		
	3.5	13.3	7.8	6.5	10	7.5		
	3.1	12	7.5	5.4	9.3	6.5		
	2.7	10.9	6.3	4.8	8	6.1		

[1] 随县博物馆:《湖北随县城郊发现春秋墓葬和铜器》,《文物》1980 年 1 期。

例号	钮高（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
5	7.8	27.2	16.6	12.1	20.5	13.8	G_4+45	/
	7.8	26.3	15.3	11.1	20.6	11.8		
	6	25.2	14.9	11.1	18.5	12		
	5.2	22.8	14.7	11.1	17	11.8	D_5+45	$F_5^{\#}+5$
	5.8	22	13	9.4	16.2	11.2	E_5+35	G_5+50
	5	20.2	12.6	8.8	15.2	10.2	A_5+30	C_6+42
	4.8	17.6	10.5	7.6	13.1	9.2	D_6+60	$F_5^{\#}+20$
	4.5	16.4	10.4	7.2	12	8.2	E_6+50	G_6+80
	4.2	15.8	9.5	6.7	11	7.8	A_6+50	C_7+60
6	4.1	17.3	12.5	9	14.3	10.3	D_5+37	$F_5^{\#}+35$
	3.7	16.4	11.8	8.2	13.5	9.6	E_5+29	$G_5^{\#}+43$
	3.5	15.4	11	8	12.8	9.5	G_5-27	B_5+7
	3	14.3	10.2	7.3	11.8	8.5	$A_6\pm0$	$C_6^{\#}-45$
	2.8	12.8	9.7	6.8	10.8	7.8	$B_5\pm7$	D_6+17
	2.6	12.5	9.2	6.8	10.4	7.6	E_6-25	G_7+35
	2.6	11.1	8.3	5.9	9.4	6.8	$A_6\pm0$	$C_7^{\#}+17$
	2.3	10.5	7.5	5.5	8.5	6.3	B_6+14	$D_7^{\#}+8$
	2.1	9.5	6.6	5.2	7.5	5.8	E_7+54	G_7-19
7	6	18	11.3	8.2	13.5	10.6	F_5-22	$A_5^{\flat}+47$

上举保存情况完好或比较完好的例5、6测音结果，若和西周晚期甬钟所表现的“羽、宫、角、徵”四声羽调式相比较，引人注目的是首钟正、侧鼓的徵、变宫和第四钟正侧鼓的商、变徵二音的出现，这表明到春秋中期通行或流行的音阶调式已发展成为五声和七声。

例 2：山东沂水刘家店子春秋中期前段莒墓(M1)出土九件一组的陈大丧史编钮钟[图 56,(2)]。[1]

形制和上例相似，惟钮上有钮索纹。钲部饰细密的蟠虺纹，正鼓饰卷龙纹。

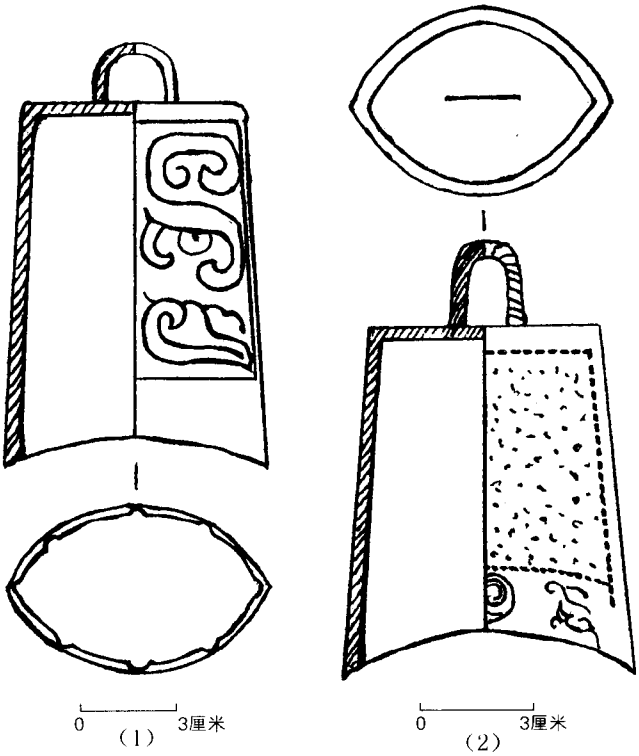


图 56 (1)季氏梁钮钟 (2)陈大丧史钮钟

尺寸未见报导，待补。

① 山东省文物考古研究所等:《山东沂水刘家店子春秋墓发掘简报》,《文物》1984 年 9 期。

钟上铸有铭文23个字："陈大丧史中高作铃钟，用祈眉寿无疆，子子孙孙永宝用之。"自称"铃钟"，当是因其形制与铃相似，足见铃和钮钟关系之密切。

例3：陕西凤翔大辛村出土的两件短颈环钮钟[图版25；图57，(1)]。[1] 约为春秋后期制品。

环钮有短颈如柄。口沿内侧有八条对称的短隧。篆饰斜角两头夔纹，钲间饰变形蝉纹，鼓饰变形倒置顾夔纹。

耳测结果见表22。二钟发音相距完全四度，当属同组。看来这一组编钟不止两件，必有散失。

例4：山东莒南大店春秋中晚期之际莒墓(M2)出土九件一组的编钮钟[图57，(2)]。[2]

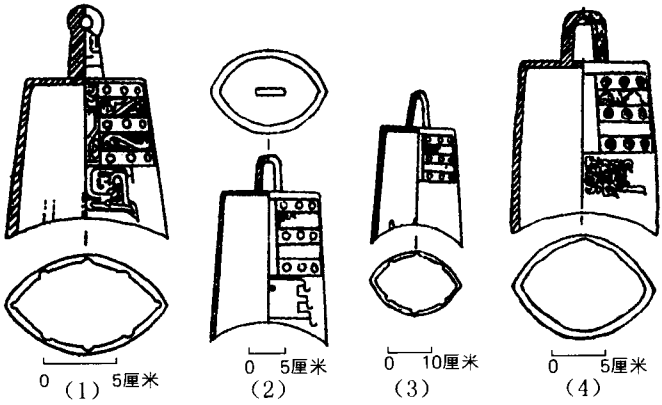


图57 春秋钮钟

(1)大辛村出土 (2)大店M2出土 (3)上马村M13出土 (4)下寺M1出土

① 赵丛苍：《介绍一组铜钟、铃》，《文博》1988年3期。

② 山东省博物馆等：《莒南大店春秋时期莒国殉人墓》，《考古学报》1978年3期。

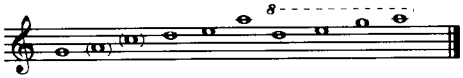
长圆钮。体制和上例相同。舞、篆和背面钲间饰蟠虺纹，鼓饰二叠蟠螭纹。

钟上有铭文。大意是：莒叔仲子平自做游钟，以乐其大酉（酒官之长），求长寿。游钟当和行钟相当。

例 5：山西侯马上马村春秋中晚期之际晋墓（M13）出土九件一组的编钮钟[图 57，(3)]。①

形制和上例无异，钟口内沿有六条对称的短隧。舞、鼓均素，篆饰蟠虺纹。

发音较好，正鼓发音为五声徵调：



测音结果见表 22。

例 6：河南淅川下寺春秋中晚期之际楚墓出土九件一组的编钮钟[图 57，(4)]。②

各种鼓部内壁都有几处调音锉痕。钮饰方形龙首纹，篆饰三角形龙首纹，鼓饰二叠两头龙纹。

钟上刻有铭文。大意是：做器者（姓名已被铲掉）做这套“永（诵）命（铃）”是为了敬事天王和父兄。铲掉做器者姓名是因为易主的缘故。自名为“诵铃”，其意当与歌钟相当。

发音较好，成五声徵调：

① 山西文物管理委员会侯马工作站：《山西侯马上马村东周墓葬》，《考古》1963 年 5 期。

② 河南省博物馆等：《河南淅川下寺一号墓发掘简报》，《考古》1981 年 2 期。

测音结果见表 22。

例 7：逶儿钟。传世品，见于著录有四件，这一件是故宫博物院藏品[图 58]。春秋晚期后段徐国制品。

扁条式长方钮，下有蟠虺纹座。体制如常，钮饰三角云纹，乳饰螺纹，舞、篆和钲部四边饰蟠虺纹，鼓饰按照顾夔纹样式构图的蟠虺纹。

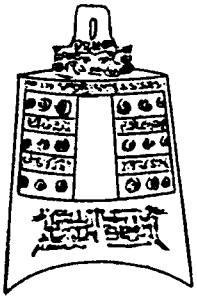


图 58　逶儿钟

钟上有铭文[①]。大意是：徐君义楚的君子逶儿，铸造这套编钟，追孝先祖，乐我父兄。

测音结果见表 22。

铎　下举二例：

例 1：河南桐柏月河养国墓葬(M1)附葬坑出土的养子白受铎。[②]合瓦体，舞上有方銎，銎上有一对穿圆孔。两面钲部下半饰顾龙纹，上半分别铸有“鄴(养)子白”和“受之铎”铭文[图 59，(1)]。养是一个小方国，子是爵，白受是养子之名。

出土时与皮甲及兵器放置在一起，可见它是军中号令之器。

例 2：浙江绍兴印山越国大墓(M1)出土一件完整的素铎。[③] 形制基本和上例相同，体素，方銎饰卷云纹。方銎内纳一长约 20 厘米的方木柄，用插入銎孔内的竹销加以固定。体内柄端做成凹形卡口，两旁各有一孔，而圆柱形木舌收细的一端上也有一孔，由插入卡口及舌端孔的竹销将舌悬起[图 59，(2)]。通长 23.8、铎高 5、宽 5.8、厚0.3 厘米。

---

① 于省吾：《商周全文录遗》1，科学出版社，1957 年。

② 南阳市文物研究所等：《桐柏月河一号春秋大墓发掘简报》，《中原文物》1997 年 4 期。

③ 浙江省文物考古研究所等：《浙江绍兴印山大墓发掘简报》，《文物》1999 年 11 期。

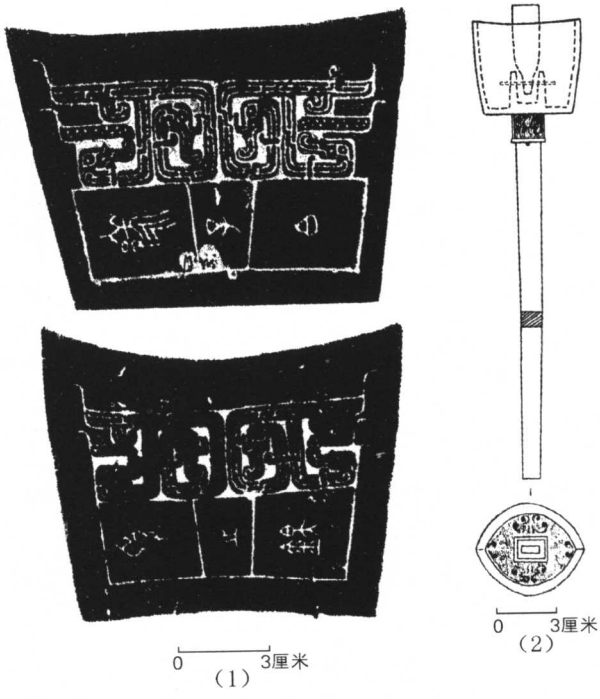


图 59 (1)养子铎拓片 (2)印山铎

木柄一侧依稀可见若干文字,其内容待考。

钲 《左传·宣公四年》、《国语·晋语五》和《吴语》记述楚、晋、吴等国军阵中有"丁宁"一器,杜预和韦昭都解释为钲。朱骏声《说文通训定声》六部第十七:"丁宁者,钲之合音也。"这犹如铃之与令丁。可能是由于缓读而产生的别称,也可能是本来用象声丁宁二字命名,后又急读成一个钲字。此外,在南方徐、吴、许等国春秋钲铭中还出现一些地区性名称,随下举五例分别介绍。

例 1:山东沂水刘家店子春秋中期前段莒墓出土的素钲[图

60,(1)]。[1]

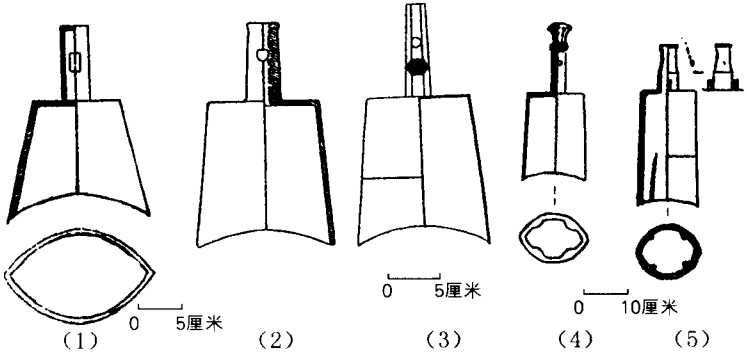


图 60 春秋钲

(1)刘家店子钲 (2)无者俞钲 (3)王家山钲 (4)冉钲 (5)马头岗钲

圆管柄,两端封闭,中部有长形穿孔。合瓦体,平舞,侈铣,曲于。尺寸见表 23。下同。

表 23 五例春秋钲测量表

例号	柄长(厘米)	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间
1	10	16.3	11.5	8	19	12.7
2	8.8	16.2	9.3		15.2	12
3	9.3	14.3	9.6		12.5	9.4
4	16.5	19.5	12.7		15	12.6
5	10.4	25.3	11.6	10.1	13.3	12.1

例 2:安徽宿县芦古城子出土的春秋晚期无者俞钲[图版 26;

① 山东省文物考古研究所等:《山东沂水刘家店子春秋墓发掘简报》,《文物》1984 年 9 期。

图 60,(2)]。[1]

圆管柄,与体腔相通,中部有一圆穿。体制和例 1 相似。通体光素。

一面铸有铭文。大意是:许国者俞因得乔君的赠礼,做此"锄镬(?)"用以燕享祭祀,祈求长寿。据此铭文看来,钲也可以用为日常乐器。器固是钲,尽管"锄镬(?)"二字的隶定和考释尚未定论,但其为许地名称则无疑问。

例 3:江苏诿壁王家山春秋末期吴墓出土的弦纹钲[图 60,(3)]。[2]

六棱柱柄,中部有一圆穿。体制和例 2 相同,惟体中部有一道弦纹。

例 4:冉钲[图 60,(4)]。[3] 约为春秋后期吴国制品。

圆柱柄,中部有一圆穿。合瓦体,平舞,微侈铣,微曲于。内壁侧鼓部位有四长条对称的音脊。

两面钲部刻满铭文,惜有不少残泐。据可识读部分铭文得知,器名钲铖,做器者为冉,用以征伐。徐諸尹钲也自名钲铖,因知南方徐、吴等国的地区性名称。

正侧鼓能发出相距小三度的 C_5、$E_5^{\flat}$ 二音。

例 5:广东清远马头岗春秋晚期古越族墓葬出土的双耳钲[图版 27;图 60,(5)]。[4]

---

① 胡悦谦:《安徽宿县出土两件铜乐器》,《文物》1964 年 7 期。

② 镇江博物馆:《江苏镇江诿壁王家山东周墓》,《文物》1987 年 12 期。

③ 1. 于志鸿:《冉钲考》,《大连文物》1987 年 1 期;2. 于志鸿:《吴国早期重器冉钲考》,《东南文化》1988 年 2 期。

④ 广东省文物管理委员会:《广东清远马头岗发现周代青铜器》,《考古》1963 年 2 期。

上细下粗的异径圆管柄，与体腔相通，根部前后与舞面相接处有一对方形双耳。截面近于正圆的合瓦体，平舞，微侈铣，微曲于。体内侧鼓部位有四长条音脊。体表饰一周弦纹。

钩镈 钩镈是一种铜制钟体击奏体鸣编组乐器。它于文献无征。钩字或不从金，但作句。镈字《集韵》说是铫之或字，而王国维疑镈即铎。[①]

钩镈出土地点集中在江、浙、皖三省，湖北、广东等地也偶有发现。可见它当是吴越地区所特有的青铜编组乐器。

下面略举三例：

例 1：浙江绍兴城南狗头山出土两件一组的配儿钩镈。[②] 出土时已破碎，幸得复原[图版 28，图 61]。

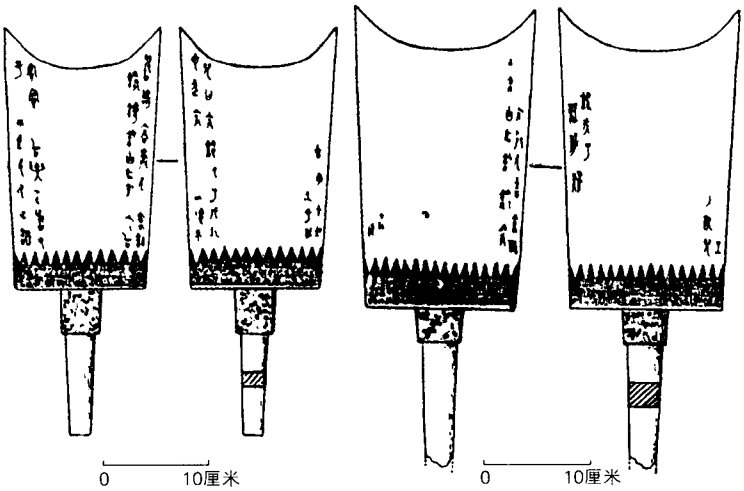


图 61 配儿钩镈

① 王国维：《古礼器略说》，《雪堂丛刊》，1915 年。

② 绍兴市文管会：《绍兴市发现两件钩镈》，《考古》1983 年 4 期。

尺寸见表24。下同。

表24　三例春秋钩镬测量表

例号	柄长（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间
1	残长16.4	29	14.8	11.2	17.6	14.6
	14.5	25.5	12.7	10.4	15.4	12
2	19	33.2	16.5	12.2	20	14.4
3	8.6	16.6	10.2	7.5	12.1	7.7
	7.3	14.8	8.8	6.3	10.3	7.2

扁方条柄，根部有宽带。体制如上例。柄根饰蟠虺纹，钲部靠舞面边缘饰三叠勾连云纹和焦叶纹。

前后两栾刻有铭文，方向是以口上舞下为顺。大意是：配儿自做钩镬，以宴乐宾客诸父。

有人认为，配儿即《吴越春秋·阖闾内传》的太子波，亦即《左传·定公六年（公元前504年）》的吴王阖闾之子终累。[①] 还有的人认为，配儿可能是徐国五室成员。[②] 器主考释虽未取得共识，但本器相对年代断为春秋晚期则无大问题。

例2：其次钩镬［图62，(2)］。清道光（公元1821～1850年）初年出土于浙江武康山中。[③] 七件一组，其中两件有铭文。这一件有铭文的是第二件，系故宫博物院藏品。[④]

形制和纹饰全同于上例，时代也应相同。

---

① 沙孟海：《配儿钩镬考释》，《考古》1983年4期。

② 曹锦炎：《浙江出土商周青铜器初论》，《东南文化》1989年6期。

③ 方濬益：《缀遗斋彝器款识考释》28·25，涵芬楼，1935年。

④ 此承故宫博物院惠允，得以考察测音，谨此志谢。

正面两栾反刻两行铭文。大意是:其次做钩镈,用来宴享祭祀,祈求长寿。

经测定,其发音为:正鼓 $C_4^{\#}+32$;侧鼓 F_4-19。

例 3:湖北广济鸭儿洲江底出土两件一组的编钩镈[图 63]。[①] 时代约为东周。

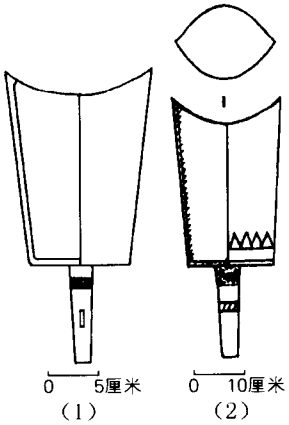


图 62

(1)青山钩镈 (2)其次钩镈

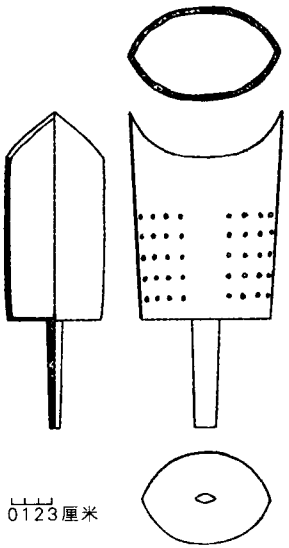


图 63 鸭儿洲钩镈

扁圆柱状柄。体制略如上例,惟钲部左右两边各有乳钉 4～5 排,每排 3～4 个,内壁侧鼓部位稍加厚,明显受钟的影响。

錞于 据前引《国语·晋语五》的记载,可知晋国军队使用錞于不得晚于春秋中期后段。迄今考古发现年代最早的是属于春秋中期前段。

下面略举五例:

① 湖北省博物馆等:《湖北广济发现一批周代甬钟》,《江汉考古》1984 年 4 期。

例 1：山东沂水刘家店子春秋中期前段莒(?)墓(M1)出土的錞于[图 64,(1)]。[1] 制做较为粗糙。

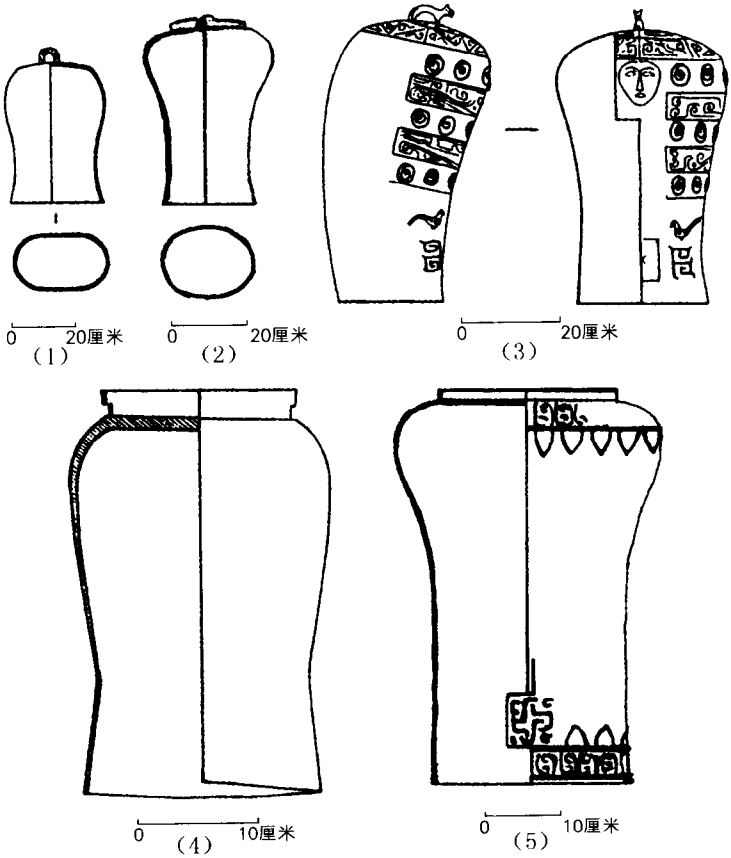


图 64　春秋錞于

(1)刘家店子莒墓出土　(2)蔡昭侯墓出土　(3)王家山吴墓出土

(4)芦古城子出土　(5)连平出土

① 山东省文物考古研究所等:《山东沂水刘家店子春秋墓发掘简报》,《文物》1984 年 9 期。

纽索纹半环钮。体似倒转的侈口、束颈、深鼓腹的圜底罐，截面呈扁圆形，里外光平。

尺寸见表25。下同。

表25　五例春秋錞于测量表

例号	钮高（厘米）	体高	肩横	肩纵	口横	口纵
1	4.5	44.5	约31		26	19
2	2.5	48.5	32.3		24	22
3	3.5	53	32	28.3	24.5	20.1
	约3	约46.6	25		22.3	
	约2.7	约40.3	26.5	22	20.8	16.9
4		30	20		17.6	
5		50			27.2	21.3

例2：安徽寿县西门内蔡昭侯（公元前518～前491年）墓出土的錞于[图版29；图64，(2)]。[①]

半环钮，顶上有直沿盘，体制和上例相似，惟束腰略上移。

例3：江苏镇江诛壁王家山春秋末期吴墓出土三件一组的编錞[图64，(3)]。[②]

虎钮。体形和例2略同，但钲部向前倾斜，钲的中下部有一兽形翼。正面体饰仿效钮钟，左右两边各有三排乳头状短枚。顶、篆饰斜角云纹，钲上部饰人面纹，鼓饰变形云纹和鸟纹，乳饰螺纹。

这是迄今所知最早的一例编錞，惜多残损，无从测知其音列组合。

① 安徽省博物馆：《寿县蔡侯墓出土遗物》11，科学出版社，1956年。

② 镇江博物馆：《镇江诛壁王家山东周墓》，《文物》1987年12期。

例 4：安徽宿县芦古城子出土的无钮錞于[图 64，(4)]。[1] 和无者俞钲共出。时代属春秋晚期。

体型如例 1，但口缘不齐，顶平，无钮而有直沿盘，盘两侧有两个对称的方穿，以便悬挂。

例 5：广东连平出土的虎钮錞于[图 64，(5)]。[2] 失钮，体有破洞。约为春秋晚期制品。

直沿盘，体型和例 2 相似，但顶平，鼓部侈度很小。顶饰斜角云纹，肩和口沿饰勾连云纹、纽索纹和蕉叶纹，鼓中饰由八条蟠蛇纹构成的方形图案。

铜鼓　据迄今已公布的考古材料看来，古代铜鼓的出土地点主要集中在云、贵、川和两广等省，而这一带是当时濮、滇、骆越等等少数民族的聚集地，因知他们当然是古代铜鼓的主人。云南楚雄大海波墓葬出土的铜鼓[3]是目前被认为年代最早（春秋早期）、型式最原始的一具[图 65]。[4] 今举以为例。

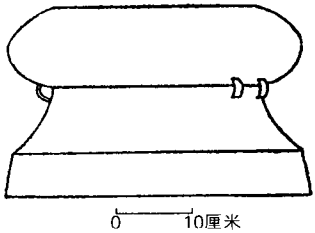


图 65　大海波铜鼓

形状略如亚腰圆墩，由胸、腰、足三段构成，胸腰际有半环形小耳两对，足沿内折。通体光素。

身高 27、面径 26.5、胸径 44、腰径 30.7、足径 41.8 厘米。

箫　箫的记载首见于《诗经·周颂·有瞽》。目前考古发现的箫

① 胡悦谦：《安徽宿县出土两件铜乐器》，《文物》1964 年 7 期。

② 张维：《失传千多年的古乐器錞于》，《乐器》1985 年 4 期。

③ 冯汉骥：《云南晋宁出土铜鼓研究》，《文物》1974 年 1 期。

④ 中国铜鼓研究会：《中国古代铜鼓》110 页，文物出版社，1988 年。

以河南光山宝相寺春秋早期后段黄君孟夫人墓所出者为最早。[1]

考古发现的箫为数很少，且多残损，目前只能举如下较完整的一例：

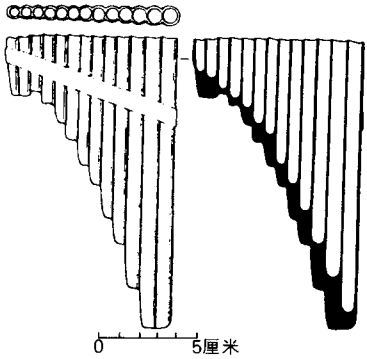


图 66　下寺楚墓石箫

例 1：河南淅川下寺春秋晚期楚墓（M1）出土的石箫［图版 30；图 66］。[2]

用一整块白色石料制成，有十三个依次递减的异径管，管有底，出土时已断为两截。

各部尺寸及第一次测音结果见表 26。

表 26　下寺 M1 石箫测量测音表

管次	管长	管深	底厚	内径	第一次测音
1	15	14.1	0.9	0.8	未吹出
2	15	12.2	2.8	0.75	未吹出
3	13	10.6	2.4	0.73	未吹出
4	10.8	9	1.8	0.7	C_6-34
5	9.5	7.6	1.9	0.65	$D_6^{\#}-22$
6	7.8	6.6	1.2	0.63	F_6-10
7	6.7	5.1	1.6	0.6	F_6+7
8	5.6	4.6	1	0.57	$A_6^{\#}+47$
9	4.5	3.7	0.8	0.53	B_6-19
10	3.5	3.25	0.25	0.5	E_7-44
11	3	2.7	0.3	0.49	$D_7^{\#}+22$
12	3.2	2	1.2	0.47	$F_7^{\#}-28$
13	3.1	1.75	1.35	0.45	修补

① 信阳地区文管会等：《春秋早期黄君孟夫妇墓发掘报告》，《考古》1984 年 4 期。

② 河南省文物研究所等：《淅川下寺春秋楚墓》95～96 页，文物出版社，1991 年。

埙 迄今已发表的考古发掘报告中未见有春秋埙。下面且举故宫博物院藏传清末青州(今山东益都)出土的东周太室埙和韶埙为例：

例 1：太室埙[图版 31,上;图 67,(1)]。略有残裂。

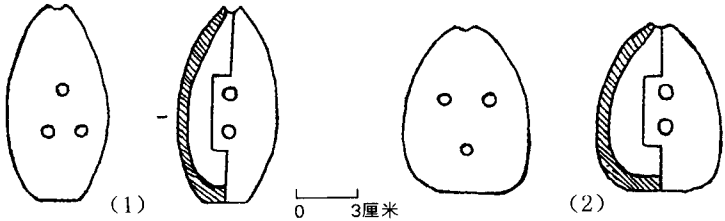


图 67 (1)太室埙 (2)韶埙

泥质陶烧制而成。形似殷埙,前面有三个、后面有二个音孔。高 9.9 厘米。

下腹部有铭文七字：

令𤔲(司)乐乍(作)
太室埙。

"司乐"当即齐乐官职名。"太室埙"或系专用于太室之埙。

例 2：韶埙[图版 31,下;图 67,(2)]。已残裂。

泥质陶。形似周埙。高 8.2 厘米。

下腹部有铭文四字：

令乍(作)
𩰫(韶)埙。

于省吾谓第三字即韶。可从。此埙可能是齐国专用于奏《韶》乐的。

于先生认为："齐之有《韶》乐，在古籍外，已得一新证。"①

笙　笙是一种气鸣自由簧编管乐器。《礼记·明堂位》说："女娲之笙簧"。《北堂书钞》卷一一〇引《世本》说："随作笙"。

现知考古发现最早的笙属于春秋晚期。下面且举湖北当阳曹家岗春秋晚期楚墓(M5)出土的笙②为例，惜仅残存笙斗[图 68]。

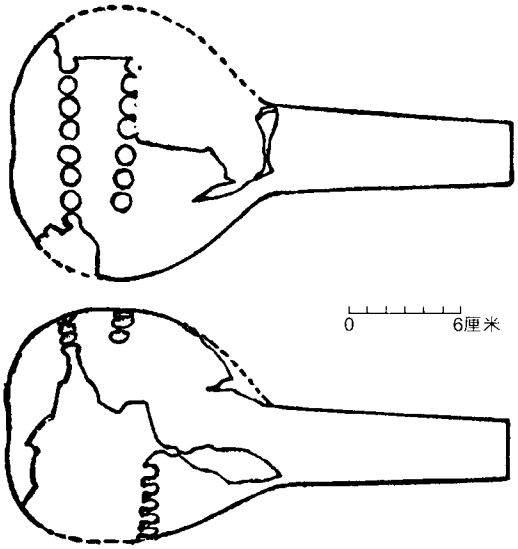


图 68　曹家岗 M5 笙斗

笙斗由截去直柄端的葫芦制成，直柄作吹嘴，腹作斗。斗面残存前后两排斗眼，每排八个，斗底残存后排斗眼六个。通长 26.6、斗嘴长 13、嘴径 3.4、斗径 14.7～14.5、斗眼径 0.8～1 厘米。

① 于省吾：《论语新证》，《社会科学战线》1980 年 4 期。

② 湖北省宜昌地区博物馆：《当阳曹家岗 5 号楚墓》，《考古学报》1988 年 4 期。

瑟 《山海经·大荒东经》:“帝俊生晏龙,晏龙是为琴瑟。”《说文解字·瑟部》:“(琴)神农所作”;“(瑟)庖牺所作。”这些传说都莫可考稽。

目前考古发现年代最早的瑟是属于春秋晚期。今举湖北当阳曹家岗出土的二例:[①]

例 1:21 弦瑟[图 69,(1)]。弦、柱均已不存。

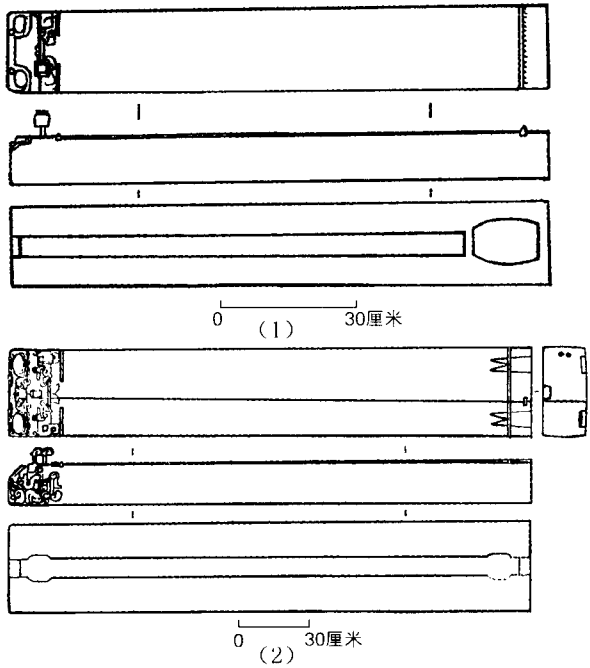


图 69 曹家岗 M5 之 21 弦瑟和 26 弦瑟

瑟体是用整木斲成的长方形板式共鸣箱,首略宽,面板略成拱

① 湖北省宜昌地区博物馆:《当阳曹家岗 5 号楚墓》,《考古学报》1988 年 4 期。

形，近首端处横嵌一条首岳，首岳外侧有 21 个弦孔，近尾端处横嵌外、中、内三条尾岳，外侧分别有 6、8、7 个弦孔，尾岳外边有两个“弦枘”(系弦柱)，底面有狭长共鸣腔和首越。尾端有变形兽面纹雕纹。长 191、宽 29.7～31.2、边高 16.4～16.6 厘米。

例 2：26 弦瑟[图 69，(2)]。朽蚀严重，弦及柱均已不存。

形制略如上例，但多一个弦枘和五个弦孔。外、中、内三组弦孔的分布为 10＋8＋8。长 216、宽 38～36.8、边高 16.8～17.4 厘米。

乐器的发展为乐器演奏技艺的发展创造了条件，而乐器演奏家的实践又为乐器的发展开辟了道路。正是由于春秋时期弹弦乐器的发展，出现了许多演奏名家。如瓠巴、伯牙之鼓琴瑟[①]均技艺超绝，竟使鱼马为之出神，例如：

> 昔者瓠巴鼓瑟而沉鱼出听，伯牙鼓琴而六马仰秣。(《荀子·劝学篇》)

又如钟子期之为伯牙知音，已成为历史佳话：

> 伯牙鼓琴，钟子期听之，方鼓琴而志在太山，钟子期曰：善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。”少选之间，而志在流水，钟子期又曰：“善哉乎鼓琴！汤汤乎若流水。”钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。(《吕氏春秋·本味篇》)

---

① 古书琴、瑟二字常混用无别。《史记·魏世家》：“中旗凭琴”。《索隐》：“按《战国策》作‘推琴’者，《春秋后语》作‘中期伏琴’，而《韩子》作‘推瑟’，《说苑》作‘伏瑟’，文各不同。

此外尚有田连、成窍[1]、师旷、师涓[2]等人，也都是弦乐演奏名家。

第四节　音乐思想

春秋时期，随着奴隶制的没落和封建制的兴起，涌现出代表不同阶级和阶层、集团利益的音乐思想家。下面想就郤缺和子产等七家略加论列。

郤缺的“九功”礼乐观

《左传·文公七年》(公元前620年)载有晋国大夫郤缺对于礼乐所发的议论：

> 晋郤缺言于赵宣子曰：“……《夏书》曰‘戒之用休，董之用威，劝之以九歌。勿使坏。’九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府、三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。义而行之，谓之德礼。无礼不乐，所由叛也。若吾子之德，莫可歌也，其谁来之？盍使睦者歌吾子乎！”

郤缺认为，水、火、金、木、土、谷六种必需的东西是“六府”。国君搞好政教(“正德”)、社会生产特别是农业生产(“利用”)和充裕民众生活(“厚生”)是“三事”。“六府”、“三事”总称为“九功”。搞

① 《韩非子·外储说右下》。
② 《韩非子·十过篇》。

好“九功”就是“德”，也就是“礼”。没有礼乐，就会产生叛乱。这表明郤缺虽然没有摆脱传统礼乐的束缚，但是对之加以修正，赋予重视社会生产和民众生活新的内容，这在当时说来应具有一定的进步意义。

郤缺说：“九功之德，皆可歌也。”又说：“若吾子之德，莫可歌也……盍使睦者歌吾子乎！”这些话似在说明，音乐只能反映和歌颂统治者那些合乎”九功之德”或“德礼”的政治作为。这种对于音乐与现实生活之间关系的看法确是十分片面狭隘，也有其阶级局限性，但它毕竟不同于传统的唯心主义和神秘主义，这不能不说是一种进步。

子产的“六气五行”礼乐观

《左传·昭公二十五年》载有郑国游吉（子大叔）述说过去的执政上卿子产即公孙侨（公元前582？～前522年）对于礼乐的看法：

> 子大叔见赵简子。简子问揖让周旋之礼焉。
>
> 对曰：“是仪也，非礼也。”
>
> 简子曰：“敢问何谓礼？”
>
> 对曰：“吉也闻诸先大夫子产曰：‘夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。天地之经，而民实则之：则天之明，因地之性，生其六气，用其五行——气为五味，发为五色，章为五声；淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之：为六畜、五牲、三牺，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七音、六律，以奉五声；为君臣上下，以则地义；为夫妇外内，以经二物；为父子、兄弟、姊妹、甥舅、昏

媾、姻娅，以象天明；为政事、庸力、行务，以从四时；为刑罚、威狱，使民畏忌，以类其震曜杀戮；为温慈惠和，以效天之生殖长育。民有好恶、喜怒、哀乐，生于六气。是故审则宜类，以制六志。哀有哭泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗；喜生于好，怒生于恶。是故审行信令，祸福赏罚，以制死生。生，好物也；死，恶物也。好物，乐也；恶物，哀也。哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。'"

简子曰："甚哉，礼之大也！"

对曰："礼，上下之纪，天地之经纬也，民之所以生也，是以先王尚之。故人之能自曲直以赴礼者，谓之成人。大，不亦宜乎！"

子产摆脱了古代宗教唯心主义的束缚，站在无神论的立场上否定了宗教天，认为天地是客观存在着的物质世界。他把六种无形的自然之气——"六气"归属于天，把五种有形的基本物质元素——"五行"归属于地，而客观存在着的物质世界就是源自"六气"、五行"的。"六气"、"五行"的变化流转是"天之经"、"地之义"，是"天地之经纬"，是自然之"礼"，即天地本身所固有的秩序或规律。这显然是一种朴素唯物主义的自然观。

子产用这种自然观去解释社会，认为民众的行为应当效法于"天地之经纬"，即"则天之明，因地之性，生其六气，用其五行"，从而直接从自然之"礼"引申出一套人间或社会之礼来。"为六畜、五牲、三牺，以奉五味"云云，就是这一套社会之礼。子产企图直观地从自然界去寻找社会存在的根据，结果导致自然和社会之间差别的混淆，陷入了另一种唯心主义。但是，必须承认他对于传统的那

种上承天神意志、下据氏族宗法制度而规定的社会之礼所做的大胆解释的进步意义。

子产的音乐观就是根据这种自然观和社会政治观提出的。他认为音乐所使用的物质材料——"五声"是"五行"的属性或作用的一种表现。此即所谓"章为五声"。如果"五声"没有节制，就要使民众失去本性。所以要用"九歌、八风、七音、六律"等效法于天经地义的社会之礼来节制"五声"。此即所谓"淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之：……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。"子产企图从自然界里去寻找"五声"的根源，还不失为一种原始唯物主义；但是，他又把"九歌、八风"等音乐作品视为仿效自然界秩序或规律的社会之礼，这就走向了唯心主义。

子产认为，民众的"好、恶、喜、怒、哀、乐"等六种情欲即"六志"乃源自天上的"六气"。"六志"分为"生"或"好物"与"死"或"恶物"两类，而歌舞就是"生"或"好物"类情欲中的"乐"的反映或表现。这种对于音乐与现实生活之间关系的看法显然是直观的，具有很大的片面性。子产所好之物是"作封洫，立谤政，制参辟，铸刑书"[①]等封建之物，所以还应承认它的进步性。特别是他所说的"六志"是"民"的，他所说的"乐"及其表现"歌舞"也是"民"的，这在实际上批判并否定了"先王作乐"的传统观念。当然子产是站在新兴地主阶级立场去谈"民"的，这是他的阶级局限性。

子产认为，人们的哀乐不失于礼，包括哭泣、歌舞不失于礼，就能"协于天地之性"，长久生活得好。这是认为音乐具有一定的社会作用和养生作用。据"故人之能自曲直以赴礼者，谓之成人"这

① 《左传·昭公六年》。

种说法看来，既然音乐是“礼”的一个组成部分，那么它就应在某种程度上具有造就德才兼备的“成人”的教育作用。

子产的六气五行音乐观中的唯物主义成分是主要的，见解是进步的，但保留不少神秘主义成分，还受着传统礼乐观的束缚，并具有术数化倾向，这是它的时代局限性。

医和的“六气”音乐观

《左传·昭公元年(公元前541年)》载有秦国医生医和关于音乐的言论：

> 先王之乐，所以节百事也。故有五节，迟速本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣。于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。物亦如之，至于烦，乃舍也已，无以生疾。君子之近琴瑟，以仪节也，常以慆心也。天有六气，降生五味，发为五色，征为五声，淫生六疾。六气曰阴、阳、风、雨、晦、明也，分为四时，序为五节，过则为菑：阴淫寒疾，阳淫热疾，风淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾。

医和所说的“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声”，若和前引子产所说的“生其六气，用其五行——气为五味，发为五色，章为五声”对照起来看，则知医和这段话是指“六气”和“五行”的关系而言。所以医和的自然观也当是一种“六气五行”说。但是，它又不同于子产的“六气五行”说：一、天的“六气”和地的“五行”有着内在的联系，“五行”的属性是由“六气”赋予的，表现为“五味”、“五色”和“五声”。这显示出地的“五行”不仅和它的属性相统一，而且和天的“六气”也是相统一的。二、“六气”的运动规律是“分为四时，序为五节”。这不

仅显示出时间与空间的统一，也显示出“四时”与“五节”的相互配列。凡此均足以表明，医和的唯物主义自然观比子产更为严密和深化。

医和的医学观点和音乐思想就是建立在这种自然观之上的。他认为人们行为上的“不时不节”，会使某“气”“行”过度，而生病招灾。若想保持身心的“平和”，就必须遵循自然规律有时有节地处理好“百事”，即各种事务。医和的这种病理学观点无疑也是一种朴素唯物主义。

医和认为，“五声”是“六气”赋予“五行”的一种属性，而“六气”的运动规律又表现为“五节”，所以由“五声”构成“迟速本末以相及”的音乐，就应当仅仅使用与“五节”直接相对应的一组“中声”，此即所谓“故有五节，迟速本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣”。这表明医和也是企图从自然界寻求“五声”和音乐的根源。可是医和把“五音”混同于音乐，又推崇“先王之乐”，因而又陷入了唯心主义泥坑。

医和认为君子之所以要“近琴瑟”，不应只是为了图快乐而去惑乱心耳（“慆堙心耳”），而应为了效法自然运动规律去“仪节”“百事”，这样才能保持身心的“平和”，免生疾病灾害。因此，只有用符合自然运动规律的“中声”所构成的音乐，才是好的音乐。除此之外，凡是不用“中声”构成的音乐，如“烦手淫声”之类，都是坏的音乐。不时不节的音乐享受，也会使某“气”侵入过度，招灾生病。医和对音乐作用的看法实际上是一种音乐修心养生说，由于过分夸大了“中声”的作用，带有一些神秘主义色彩。

伶州鸠的“天道”音律观及“和平”音乐观

让我们先来看看周景王（公元前544～前521年）乐官伶州鸠对于音律的看法：

律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制度。度律均钟，百官轨仪，纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黄钟，所以宣养六气九德也。由是第之，二曰太簇，所以金奏赞阳出滞也。三曰姑洗，所以修洁百物，考神纳宾也。四曰蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也。五曰夷则，所以咏歌九则，平民无贰[①]也。六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。为之六间，以扬沈伏而黜散越也。元间大吕，助阳[②]宣物也。二闲夹钟，出四隙之细也。三间仲吕，宣中气也。四间林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也。五间南吕，赞阳秀物[③]也。六间应钟，均利器用，俾应复也。(《国语·周语下》)

伶州鸠说十二律是本自"纪之以三，平之以六，成于十二"的"天道"，这当是指三个月为一季，四季十二个月成一年而言。

伶州鸠是以十二律比附十二月，以三度生律法比附一季三月的划分，企图从客观世界去寻求十二律产生的根据。这种寻求的结果固不正确，但还不失为一种朴素唯物主义。

伶州鸠在解释六律、六间时，除了夹杂一些神秘主义说法之外，虽然提到"六气"、"九德"，但从"赞阳出滞"、"以扬沈伏"、"赞阳秀物"等话看来，主要是说阴阳二气。由于阴阳二气的对立统一和按周期有规律地变动流转，产生了三月一季和四季一年十二月。十二律就是效法这种阴阳之道即"天之道"，所以有三度生律法，有由阳六律和

① 汪远孙《国语明道本考异》谓："'贰'字'贷'之误。《礼记·月令注》引《国语》亦误作'贰'，而《疏》作'贷'。《仪礼·大射仪注》引作'忒'。案：贷、忒、贰通用。韦《注》非"。

② 原无"阳"字，此从《考异》增补。

③ 原无"物"字，此从王引之《经义述闻·周语上》增补。

阴六间组成的十二律。

伶州鸠提到“九德”，还说“夫六，中之色也，故名之曰黄钟”，这表明十二律和五行多少还有一些联系。因为他在这些方面谈论不多，无从得知其详。据此可知，伶州鸠的“天道”音律观基本上是一种阴阳音律观。

伶州鸠对十二律的解释，不但带有不少神秘主义成分，还带有望文生训的随意性，即按照每一律名的字意义进行曲解或附会。例如他把黄钟说成是“中之色”，把蕤宾说成是“所以安靖神人，献酬交酢也”。这显然是一种牵强附会，不足为训。生当春秋晚期的周王室乐官伶州鸠之所以如此，当是由于十二律出现很早，其命名的真实缘由他已经不知其究竟了。

此外，伶州鸠还明确提到“律所以立均出度”，说明律和校正钟音高低的均及计量基元的关系，这在我国古代乐律学史和度量衡史上具有重要的历史意义。

让我们再来看看伶州鸠的音乐观：

> 夫乐，天子之职也。夫音，乐之舆也。而钟，音之器也。天子省风以作乐，器以钟之，舆以行之。小者不窕（《注》：窕，细不满），大者不槬（《注》：横槬大不入），则和于物，物和则嘉成。故和声入耳而藏于心，心亿则乐；窕则不咸（《注》：不充满人心），槬则不容（《注》：心不堪容），心是以感，感实生疾。（《左传·昭公二十一年》）
>
> 琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不踰宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽。圣人保乐而爱财，财以备器，乐以殖财。故乐器重者从细，轻者从大。是以金尚

羽，石尚角，瓦丝尚宫，匏竹尚议，革木一声。夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。物得其常曰乐极，极之所集曰声，声应相保曰和，细大不踰曰平。如是而铸之金，系之丝木，越之匏竹，节之鼓而行之，以遂八风。于是乎气无滞阴，亦无散阳，阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民和利，物备而乐成，上下不罢，故曰乐正……夫有和平之声，则有蕃殖之财。于是乎道之以中德，咏之以中音，德音不愆，以合神人，神是以宁，民是以听。若夫匮财用，罢民力，以逞淫心，听之不和，比之不度，无益于教，而离民怒神。(《国语·周语下》)

在伶州鸠看来，“乐”是“天子之职”，由“天子省风以作乐”。可见他仍然因袭传统的唯心主义看法。

伶州鸠认为“和平之声”是好的音乐。声音相应而相安叫做“和”，高低音不相踰越叫做“平”(“声应相保曰和，细大不踰曰平”)。具体说来，有如下三项内容：

一、使用一组合乎十二律(“律以平声”)、低不过宫。高不过羽(“大不踰宫，细不过羽”)的“中音”(“咏之以中音”)。

二、用重质料的乐器演奏高音，轻质料乐器演奏低音(“乐器重者从细，轻者从大”)，使高低音的音量平衡，互不遮掩(“细大不踰”)。

三、内容上必须合乎中庸之德(“道之以中德”)。对于周王来说，是把国家政事处理得像音乐那样“和平”(“政像乐，乐从和，和从平”)，不过度劳民伤财(“保乐而爱财”)。

前两项是对于音乐手段的规定，有些不大合理，而后一项是对于

内容的规定，更显得保守。在社会大变革时代，伶州鸠不能顺应历史发展，促进奴隶制向封建制转变，而是企图用“保乐而爱财”种种改良办法，去维护摇摇欲坠的周王朝，那只能是一种保守主义的幻想。

伶州鸠认为，好的音乐能使人心安而快乐（“心亿则乐”），坏的音乐能使人心不安而生病（“感实生疾”）。这虽嫌片面绝对，还算是比较切合实际的看法。但是他还认为，好的音乐能使“阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉”，“神是以宁，民是以听”，“上下不罢”，而坏的音乐则“无益于教，而离民怒神”，这显然是一种神秘主义。

师旷的音乐“开风耀德”说

《国语·晋语八》载有晋平公（公元前557～前532年）乐太师师旷对于音乐的看法：

> 晋平公说新声。师旷曰：“公室其将卑乎！君之明兆于衰矣。夫乐，以开山川之风，以耀德于广远也。风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以咏之，修礼以节之。夫德广远而有时节，是以远服而迩不迁。”

师旷认为，音乐能开通“山川”，即国家的风化，显示德到四方远处。宣扬德到四方，开通风化到远处，化育万物使之顺从，撰写诗篇来歌唱，制定礼来节制。这样把德施及四方远处，并且按时地、有节制地行事，就会使远者服从近者安心。其中心意思是说音乐的“开风耀德”，即开通风化宣扬国君德政的政治教育作用。据“修诗以咏之，修礼以节之”的说法看来，师旷所说的“乐”当然是传说的礼乐。他反对“新声”一事亦可为证。这当然是一种保守看法。

师旷心目中的君德是什么样子，这可以从他对于卫君的议论中

看出：

> 良君将赏善而罚淫，养民如子，盖之如天，容之如地；民奉其君，爱之如父母，仰之如日月，敬之如神明，畏之如雷霆，其可出乎？夫君，神之主而民之望也。若困民之主，匮神乏祀，百姓绝望，将安用之？弗去何为？天生民而立之君，使司牧之，勿使失性。有君而为之贰，使师保之，勿使过度。是故天子有公，诸侯有卿，卿置侧室，大夫有贰宗，士有朋友，庶人、工、商、皂、隶、牧、圉皆有亲暱，以相辅佐也。善则赏之，过则匡之，患则救之，失则革之。自王以下各有父兄子弟以补察其政……天之爱民甚矣，岂其使一人肆于民上，以从其淫，而弃天地之性？必不然矣。（《左传·襄公十四年》）

据此可知，师旷一面不触动天子、诸侯、卿、大夫、士、庶人、工、商、皂、隶、牧、圉的奴隶制统治秩序，另一方面又主张国君实行“爱民”和古代民主，以挽救晋“公室”之“将卑”。这种思想具有相当的民本主义倾向，不同于十足的保守派，但其基本立场并无二致。这可以间接证明师旷音乐思想的阶级局限性。

晏婴的音乐“平心成政”说

《左传·昭公二十年（公元前522年）》载有齐国宰相晏婴（公元前580？～前500年）对于音乐的一些看法：

> 和如羹焉，水、火、醯、醢、盐、梅以烹鱼肉，焯之以薪，宰夫和之，齐之以味，济其不及，以泄其过。君子食之，以平其心。君臣亦然。君所谓可，而有否焉；臣献其否，以成其可。

君所谓否，而有可焉；臣献其可，以去其否。是以政平而不干，民无争心……先王之济五味、和五声也，以平其心，成其政也。声亦如味，一气（《注》：须气以动）、二体（《注》：舞者有文武）、三类（《注》：风、雅、颂）、四物（《注》：杂用四方之物以成器）、五声、六律、七音、八风（《注》：八方之风）、九歌以相成也；清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也。君子听之，以平其心。心平，德和……若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专一，谁能听之？同之不可也如是。

晏婴的言论和著述像春秋时代大多数思想家那样，没有全部保存下来。现存的《晏子春秋》一书乃出自后人的伪托，多不可信。所以我们目前只好暂据《左传》的记载来对他的音乐思想进行初步的考察。

据这段记载看来，晏婴认为“和”的音乐具有“平心”、“成政”的作用。

这种“和”的音乐首先是“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌以相成也”。这意思是说，音乐所使用的声音不是同一音高的乐音，而是经过逻辑化并成为特定音律和各种音阶调式的一组音高不同的特殊乐音（“五声、六律、七音”）。只有在各种音阶调式确定下来之后，才能为音乐思维提供最初的物质基础，再运用各种不同的体裁形式（“一气、二体、三类、四物”、“八风、九歌”）才能构成音乐。其次是“清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也”。这意思是说，每一首乐曲在节奏（“短长”、“周疏”）、速度（“疾徐”、“迟速”）、力度（“大小”）、音高（“清浊”、“高下”）等关系，以及进行休止（“出入”）、表情（“哀乐、刚柔”）等方面，做到相反相成，配

搭得当。

晏婴认为，这样的音乐能够培养国君听取并采纳臣下不同意见的美德，达到“心平德和”，做到“君所谓可，而有否焉；臣献其否，以成其可。君所谓否，而有可焉；臣献其可，以去其否”。

国君“心平德和”，才能搞好政务，“成其政”。晏婴心目中的“政”是“为国以礼”。具体说来就是“家施不及国，民不迁，农不移，工贾不变，士不滥，官不滔，大夫不收公利”[①]。这也就是“政平而不干”，或“不犯非礼”[②]。这种“政”的实质是维护奴隶制统治秩序。于此可见，晏婴的“平心成政”说带有相当的保守性。

就晏婴的音乐“去同上和”及“平心成政”这方面看来，和史伯的学说有着一定的继承性，但晏婴的音乐思想是保守的。不过它在论证“和”的必要性和重要性时，却对音乐艺术本身进行了比较深入的探讨，这对古代音乐思想的发展说来，具有一定的历史意义。

孔子的复古主义礼乐观

孔子名丘字仲尼（公元前551～前479年），鲁国曲阜人。孔子的祖先是没落贵族，父亲鄹叔纥是鲁国鄹邑的大夫，早死，所以他幼年孤贫，成为一个平民出身的士。他做过季氏的家臣，当过管理仓库的会计和看管牛羊的小吏，五十四岁做过三个月鲁国掌管刑法的大司寇。后来他周游列国十余年，未求得禄位。晚年回到鲁国，专心从事文化教育工作，抱着“有教无类”[③]的态度，把一向为奴隶主贵族所垄断的古代文化知识（包括乐）加以整理，传授给弟子，开我国私人讲学

① 《左传·昭公二十六年》。

② 《左传·昭公三年》。

③ 《论语·卫灵公》。以后引用《论语》时，只注篇名。

之先河，并成为古代儒家学派的创始人。

孔子十分重视传统的礼乐，认为它具有巨大的伦理教育作用和社会政治作用。

孔子对礼乐的伦理教育作用的看法，我们想略举如下的一些言论来探讨：

> 益者三乐，损者三乐：乐节礼乐，乐道人之善，乐多贤友，益矣；乐骄乐，乐佚游，乐宴乐，损矣。（《季氏》）
>
> 子路问成人。子曰："若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。"（《宪问》）
>
> 人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？（《八佾》）
>
> 子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑，曰："割鸡焉用牛刀？"子游对曰："昔者偃也闻诸夫子曰：'君子学道则爱人，小人学道则易使也。'"子曰："二三子！偃之言是也。前言戏之耳。"（《宪问》）

孔子肯定"乐节礼乐"是有益的。其益在于造就"成人"，即德才兼备的君子。具体说来，"成人"不仅具备"知"、"勇"、"艺"和"不欲"之心，而且"文之以礼乐"是一个更为重要的条件。孔子不但要求这些要以"礼"为规范，还要求有"仁"的精神。"知"是"择不处仁焉得知"[①]；即使"知及之，仁能守之"，然而"动之不以礼，未善也"[②]。"勇者"固然"不必有仁"，但"仁者必有勇"[③]；而且"勇而无礼则乱"[④]。

---

① 《里仁》

② 《卫灵公》。

③ 《宪问》。

④ 《泰伯》。

"艺"要以"志于道,据于德,依于仁"[1]为前提。"不欲"就是"欲而不贪",而"欲仁而得仁,又焉贪"?[2] 礼和乐,更不能"不仁"。凡此均足以说明,孔子心目中的礼乐,是一种用"仁"修正过的传统礼乐。孔子的用意是:一方面用它来节制"君子",防止他们僭越;另一方面用它来向"小人"施教,使之"易使"。

孔子对礼乐的社会政治作用的看法,我们想就下引三则言论来探讨:

> 子路曰:"卫君待子而为政,子将奚先?"子曰:"必也正名乎!"子路曰:"有是哉,子之迂也!奚其正?"子曰:"野哉,由也!君子于其所不知,盖阙如也。名不正,则言不顺;言不顺,则事不成;事不成,则礼乐不兴;礼乐不兴,则刑罚不中;刑罚不中,则民无所措手足。故君子名之必可言也,言之必可行也。君子于其言,无所苟而已矣。"(《子路》)
>
> 新筑人仲叔于奚救桓子,桓子是以免。既,卫人赏之以邑,辞,请曲县,繁缨以朝,许之。仲尼闻之曰:"惜也!不如多与之邑。惟器与名不可以假人。君子之所司也,名以出信,信以守器,器以藏礼,礼以行义,义以生利,利以平民——政之大节也。若以假人,与人政也。政亡则国家从之,弗可止也已。"(《左传·成公二年》)
>
> 天下有道,则礼乐征伐自天子出;天下无道,则礼乐征伐自诸侯出。自诸侯出,盖十世希不失矣;自大夫出,五世希不失矣;陪臣执国命,三世希不失矣。天下有道,则庶人

---

① 《述而》。

② 《尧曰》。

不议。(《季氏》)

春秋以来,随着经济基础的变革和阶级关系的变动,使得"礼坏乐崩","名实相怨"。因此,站在没落奴隶主贵族保守立场上的孔子,强调"为政"必先"正名"的政治主张。孔子所谓的"政"是"礼乐征伐自天子出"、"庶人不议"的周政,因而他的"正名"当然不会以新的"实"(社会现实)为依据,而是以旧有的名(名分)为基础。但是,还必须注意到,孔子所谓的"政"是用"仁"修正了的一种先富后教的仁政,例如:

子适卫,冉有仆。子曰:"庶矣哉!"冉有曰:"既庶矣,又何加焉?"曰:"富之。"曰:"既富矣,又何加焉?"曰:"教之。"(《子路》)

这种对老百姓实行"庶"——"富"——"教"的仁政,在孔子保守主义政治学说中应该是一种进步的因素。

礼乐是"教"的重要内容。因此,孔子认为,"正名"是搞好政事和礼乐的基础,而搞好礼乐是"刑罚中"和老百姓能"措手足"的前提,也是"行义"、"生利"和"平民"的前提。这和"君子学道则爱人,小人学道则易使"的精神是相通的。正是因为孔子十分重视礼乐的社会政治作用,所以他才把它归入"政之大节"之内。

为什么孔子认为从属于礼的乐能够发生上述作用呢?这固然主要在于它的思想内容,但也在于它特有的艺术感染力,在于它能给人以美感享受,在于它的美。因此,他对于乐提出"尽善"、"尽美"的要求:

子谓《韶》,"尽美矣,又尽善也。"谓《武》,"尽美矣,未尽

善也。”(《八佾》)

“尽善”是指思想性或内容而言，如谓“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”[1]；“尽美”是指艺术性或形式而言，如谓“师摯之始，《关雎》之乱”的“洋洋乎盈耳哉”[2]。

孔子言美多与德义相通。例如：

里仁为美。(《里仁》)

如有周公之才之美，使骄且吝，其余不足观也矣。(《泰伯》)

君子有成人之美，不成人之恶。小人反是。(《颜渊》)

因知孔子言美必及善，而美和善是统一的。乐的“尽善”“尽美”，就是要求“尽善”的内容和“尽美”的形式的统一，高度思想性和高度艺术性的统一，也就是用“尽美”的艺术技巧表现“尽善”的思想内容。

关于这一点，下引言论可以作为旁证：

质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。(《雍也》)

文犹质也，质犹文也。虎豹之鞟犹犬羊之鞟。(《颜渊》)

工欲善其事，必先利其器。(《卫灵公》)

言以足志，文以足言。不言谁知其志？言之不文，行而不远。(《左传·襄公二十五年》)

作为内容的“质”必有作为形式的“文”，“质”、“文”相互依存：

① 《八佾》。
② 《泰伯》。

"质"是"文"的根据,"文"是"质"的表现。此即所谓"文犹质也,质犹文也"。所以要"文质彬彬"。"文"并非消极的东西,而是有积极作用的。所以"言之不文,行之不远","工欲善其事,必先利其器"。这是相当辩证的看法。

孔子心目中的美和善当然有其阶级局限性,即如前所述,是以"礼"和"仁"为标准。因此,他肯定"雅乐"而否定"郑声":

> 颜渊问为邦。子曰:"行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则《韶》、《武》。放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆。"(《卫灵公》)
>
> 恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也,恶利口之覆邦家者。(《阳货》)
>
> 齐人归女乐,季桓子受之,三日不朝,孔子行。(《微子》)

所谓"雅乐",证以"乐则《韶》、《武》",知其为从属于礼的传统之乐。它还包括"诗乐"。孔子说:"吾自卫返鲁,然后乐正,《雅》、《颂》各得其所"[①],可见雅乐还包括《雅》、《颂》。孔子赞赏《关雎》[②]、《周南》、《召南》[③],可见还包括《风》。这些都是孔子以前的历史作品。所谓"郑声",证以孔子反对季桓子接受齐国的"女乐"一事,知其为统治阶级的享乐之乐或"声色之娱";而若证以"郑声淫"与"佞人殆"并提,"恶郑声之乱雅乐也"与"恶利口之覆邦家者"并提,知其为反映现实斗争的"新声"。孔子这样"颂古非今",搞复古主义,其立场之保守于此可见。

孔子礼乐观是保守的,因而不能切合当时实际,没有得到重视。但是在整个春秋时代里,对音乐的作用,特别是对音乐的形式与内容

---

① 《子罕》。

② 《八佾》、《泰伯》。

③ 《阳货》

及美与善的关系探讨得最为深入而有意义的，要算孔子了。在我国历史上，是孔子首先把音乐作为私人讲学的课程之一。这些都是孔子对历史的贡献。

结　　语

春秋时期，随着奴隶制向封建制的急剧转变，传统的礼乐制度逐渐崩坏。但是这种崩坏并不意味着消亡，而只是被新兴地主阶级所夺取所利用。正因如此，传统的“六乐”得以在一定程度上传承下来。另外，还增加了一些新的内容，如一些来自民间的诗乐即是。

随着传统礼乐的崩坏，新声逐渐兴盛起来。

这一时期专职的乐官和乐工，对音乐艺术的发展做出了重要的贡献，但是他们的社会地位始终没有得到改善。特别是残留在乐工身上的奴隶制枷锁照旧原封不动，处境依然悲惨如故。

随着社会生产力的发展和科学技术水平的提高，春秋时期的乐器获得空前的发展，这不仅表现在传统乐器的规范化，还表现在乐器品种的增多；不仅表现在中原各国乐器制造的兴盛，还表现在一些少数民族创造出不少富有地区特色的乐器。

《考工记》应是这一时期中原地区钟、磬、鼓等乐器制造规范化的科学总结。

从春秋后期起，随着社会制度的大转变，代表各个阶级、阶层和集团的人们纷纷提出对于音乐的见解和主张，开始形成百家争鸣的局面。由于人们所持的立场和观点的不同，形成了音乐思想的对立和斗争，其中贯穿着唯物主义与唯心主义、朴素辩证法与形而上学的对立和斗争。

第五章
战国音乐

第一节　民间音乐和歌唱艺术

战国时期中原各地民间音乐，如秦声、楚声、越声[①]、吴歈、蔡讴[②]，以及边远地区少数民族的“四夷之乐”[③]等先后出现在文献上。但其具体情况如何，除楚声略可考知外，其余的不是文献记载很少，就是完全无征。

关于秦声，仅能从李斯《谏逐客书》中知道它的演唱情况是，“击甕叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜”[④]。

关于越声，现在仅能从《说苑·善说篇》中知道一首时代较早的《榜枻越人歌》的记音歌词：

> 滥兮抃草滥予。昌枑泽予。唱州州湛。州焉乎秦胥胥。缦予呼昭澶秦踰渗。惿随河湖。

它在当时已被译成楚语：

---

① 《史记·张仪列传》。
② 《楚辞·招魂》。
③ 《周礼·春官·鞮鞻氏》。
④ 《史记·李斯列传》。

今夕何夕兮，搴中州流。今日何日兮，与王子同舟。蒙盖被好兮，不訾诟耻。心几顽而不绝兮，知得王子。山有木兮木有枝。心悦君兮君不知。

据研究，这首记音歌词和壮语有一定的关系，而壮侗语族诸民族和百越有族源关系。[①] 这首按照少数民族语言记音并被译成楚语的歌词是现知最早的实例。

关于吴歈、蔡讴的具体情况，因文献失载，莫可考知。

关于四夷之乐，据《周礼·春官·鞮鞻氏》郑玄《注》，仅知"东方曰韎，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁"这样一些名目，其详亦莫可考知。

关于楚声，《吕氏春秋·侈乐篇》说："楚之衰也，作为巫音。"据此看来，楚声和"巫音"有着相当密切的关系。朱熹说："昔楚南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫觋作乐，歌舞以娱神。"[②]所言或是。

战国时期伟大诗人屈原所作的楚辞就是依楚声创作的。其中的《九歌》，大多认为是根据当时民间巫歌加工而成。《九歌》的音乐形式是什么样子，可以从《九歌》歌词了解到一些：

开始祭祀天上尊神东皇太一时的音乐是缓慢悠扬的（为了便于理解原文，今将黄寿祺、梅桐生的译文[③]对应列出，以资参考）：

原文	译文
扬枹兮拊鼓，	高举鼓槌猛击鼓，

① 韦庆稳：《试论百越民族的语言》，《百越民族史论集》，中国社会科学出版社，1982年。

② 朱熹：《楚辞集注》卷二，上海古籍出版社，1984年。

③ 黄寿祺、梅桐生：《楚辞全译》，贵州人民出版社，1984年。

疏缓节兮安歌，	轻歌曼舞节拍疏，
陈竽瑟兮浩倡。	竽瑟齐奏歌声扬。
灵偃蹇兮姣服，	华服巫女翩跹舞，
芳菲菲兮满堂。	芳香馥郁满殿堂。
五音纷兮繁会，	各种音调成交响，
君欣欣兮乐康。	东皇太一喜洋洋。

祭祀太阳神东君时的音乐歌舞是激动热烈的：

原文	译文
琴瑟兮交鼓，	琴瑟急奏鼓对敲，
萧钟兮瑶簴。	钟磬齐鸣钟架摇。
鸣箫兮吹竽，	吹起箫啊吹起竽，
思灵保兮贤姱。	太阳神啊多美好。
翾飞兮翠曾，	轻盈起舞舞步急，
展诗兮会舞。	唱诗合舞多热闹。
应律兮合节，	歌合律来舞合拍，
灵之来兮蔽日。	众神纷纷降临了。

到末了送神收场时，歌舞在欢乐的气氛中结束：

原文	译文
成礼兮会鼓，	典礼完成，鼓儿齐敲，
传芭兮代舞。	鲜花频传，轮番舞蹈。
姱女倡兮容与。	美人儿唱啊乐陶陶。
春兰兮秋菊，	年年春兰秋菊时，
长无绝兮终古。	祭祀大典忘不了。

《九歌》有十一段，应是十一首歌曲组成。从字面上看，每首歌曲都是单一部形式，整个《九歌》好像是一部组歌。

楚辞中还有特别标明的音乐段落。例如《九章·抽思》中有“少歌”、“倡”和“乱”依次相接：

原文	译文
少歌曰：	[少歌]：
与美人抽思兮，	我向君王倾诉我的深情，
并日夜而无正。	从早讲到晚他好坏不听。
悊吾以其美好兮，	他把他的美好向我炫耀，
敖朕辞而不听。	对我说的话他傲慢不听。
倡曰：	[唱]：
有鸟自南兮，	有一只鸟从南方飞来，
来集汉北。	飞到汉水之北暂时栖息。
好姱佳丽兮，	鸟儿羽毛丰满非常美丽，
牉独处此异域。	现却离群独处在这异地。
既惸独而不群兮，	鸟儿没有伴侣没有知交，
又无良媒在其侧。	它身边也没有人做介绍。
道单远而日忘兮，	道路相离很远已被忘掉，
愿自申而不得。	想自己申诉却无法办到。
……	……
乱曰：	[尾声]：
长瀨湍流，	岸边浅水匆匆流过沙滩，
泝江潭兮。	我正沿着汉江逆流而上。
狂顾南行，	我急切回顾南方的大道，

聊以娱心兮。	暂且宽慰一下心中忧伤。
……	……
道思作颂，	为了表明思想写作此章，
聊以自救兮。	暂且用它宽慰自己的愁肠。
忧心不遂，	我忧愁的心情不能顺畅，
斯言难告兮！	我的这些话哟对谁去讲！

据此看来，少歌当是一种短小的歌，在这里像是短小的齐唱；倡即唱，在这里相当于承前启后的独唱；乱相当于尾声，在这里像是用总结性齐唱作为高潮，以结束本曲。

关于乱，后汉王逸《注》说："乱者，乐节之名；凡作篇章既成，撮其大要，以为乱辞也。"所言有一定道理。而以清人蒋骥《山带阁楚辞余论》的解释较为周全而确切：

> 旧解乱为总理一赋之终。今案《离骚》二十五篇，乱辞六见，惟《怀沙》总申前意，小具一篇结构，可以总理言。《离骚》、《招魂》则引归本旨，《涉江》、《哀郢》则长言咏叹，《抽思》则分段叙事，未可一概论也。余意乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。孔子曰，洋洋盈耳，大旨可见。

属于楚声的歌曲品目，有《招魂》中《涉江》、《采菱》和《阳阿》，以及属于其他地区的吴歈和蔡讴；传为宋玉所作的《对楚王问》中有《下里》、《巴人》、《阳阿》、《薤露》、《阳春》和《白雪》等。有人考证，《巴人》应即《巴人歌》或《巴人曲》的省称，是巴人所唱一首歌。[①] 楚自春秋以

① 陈金生：《"下里巴人"解》，《文史》第十三辑，中华书局，1982年。

来日渐强大，争霸中原，兼并了一些华夏诸侯国和蛮、夷、苗等少数民族地区。随着楚国势力的扩张，楚声吸收容纳了一些中原地区及少数民族的民间音乐，乃属自然之理。

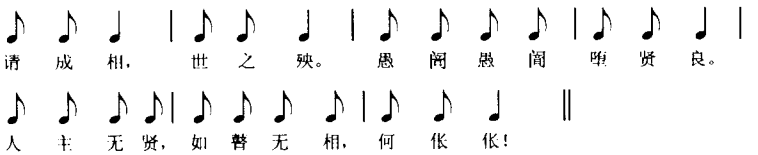
此外，这一时期有一些关于民间劳动歌曲的记载。例如：

> 宋王与齐仇也，筑武宫。讴癸倡(唱)，行者止观，筑者不倦。(《韩非子·外储说左上篇》)
>
> 今举大木者，前呼舆謣，后亦应之。(《吕氏春秋·淫辞》)

前一例说的是民间劳动歌曲，后一例说的是民间劳动号子。

战国时期还出现一种类似说唱的音乐形式。大思想家荀卿用它写出《成相篇》。

俞樾认为，“此相字即‘舂不相’之相。《礼记·曲礼篇》：‘邻有丧，舂不相。’郑玄《注》曰，相谓送杵声。盖古人于劳役之事，必为歌讴以相劝勉，亦举大木者呼邪许之比，其乐曲即谓之相。‘请成相’者，请成此曲也。《汉志》有《成相杂辞》，足征古有此体。”[①]所言颇有见地。卢文弨说《成相篇》“即后世弹词之祖”[②]虽然不确，但是他指出它的音节和后世的说唱音乐相似这一点却是对的。审其音节，或许如下谱所示：



民间音乐，由于它新鲜活泼，比已经僵化的传统雅乐具有更大的

① 俞樾：《诸子平议》289 页，中华书局，1959 年。

② 转引自《诸子平议》289 页。

艺术感染力。像梁惠王就承认“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”[1]；而魏文侯更坦率地说：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧，听郑卫之音，则不知倦。”[2]

战国时期的歌唱艺术，在民歌蓬勃发展的推动下，也取得明显的进步。并且涌现出不少卓越的歌唱家。

据传为宋玉所作的《对楚王问》，可从楚国郢都一地看出当时歌唱技艺的发展水平：

> 客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者数十人；引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。

这里把由易而难的歌唱技艺分为四个等级，说明曲高和寡的道理。这表明楚国的声乐艺术已经发展到相当的高度。“引商刻羽，杂以流徵”虽未得到确解，但它肯定是一种难度最大的歌唱技艺。

当时有的歌曲并非一调到底，荆轲刺秦王出发前所唱的《易水歌》即其一例：

> （燕）太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。（《史记·刺客列传》）

---

① 《孟子·梁惠王下》。

② 《礼记·乐记》。

变徵和羽二调相距小三度，不是歌唱家的荆轲，竟能在顷刻之间转换这二调，可见当时一般歌唱技艺也并不十分简单。

对于这一时期的歌唱技艺，有人提出相当严格的要求或标准：

> 故歌者上如抗，下如队（坠），曲如折，止如槀木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。（《礼记·乐记》）

这里说，歌声向上进行要像向上高举，下行要像向下坠落，转折要像折断那样干净利落，休止要像枯木那样寂静，大的曲折要像矩尺那样明显，小的曲折要像钩子那样婉转，连续进行要像一串连贯的珍珠。这样严格的歌唱技艺要求或标准，当是基于长期实践经验的总结，它对今天来说，仍然具有相当的指导意义。

关于歌唱教学，《韩非子·外储说右上篇》载有如下两件事：

> 夫教歌者，使先呼而诎（屈）之，其声反清徵者，乃教之。
>
> 一曰：教歌者，先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。

其一是说教歌者对于学歌者的入学考试，即令后者先大声唱出某一级音，再加以曲折变化，最后能落到上一组清徵音上的，才教他。可见当时学歌的人要具备一定的条件。其二是说歌唱教学的初步要求，即先按照一定方法，迅速而准确地唱出宫音，然后缓慢而准确地唱出高五度的徵音。这说明当时歌唱教学已有一定的教学方法。

战国时期卓越民间歌唱家有《孟子·告子下》所说的卫国王豹和齐国緜驹二人：

> 昔者王豹处于淇，而河西善讴，緜驹处于高唐，而齐右善歌。

这二人能带动河西、齐右群众善歌，其歌唱艺术感染力之大非同寻常。而《列子·汤问篇》所说的秦青和韩娥的故事，至今传为美谈：

> 薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之；遂辞归。秦青弗止；饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。秦青顾谓其友曰："昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁栌，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，三日不食。遽而追之。娥还，复为曼声长歌，一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。"

秦青之"声振林木，响遏行云"，韩娥之"余音绕梁栌，三日不绝"，他们歌唱技艺如此之高，无怪乎传为千古佳话。其他如讴癸、射稽[①]、枪、石[②]等人，也都是著名民间歌唱家。

第二节　雅乐的败落和统治阶级的纵乐

自西周以后，由于周王室的衰微和诸侯国争霸，由于社会制度的转变和阶级的变动，传统的雅乐日渐败落，不过直到春秋晚期，它还被享有周天子礼乐的鲁国保存着。吴公子季札聘鲁时就曾"请观"过。[③] 孔子在齐国时听过《韶》乐，[④]想必是齐国把它继承下来。战国

① 《韩非子·外储说左上》。
② 《史记·赵世家》。
③ 《春秋左氏传·襄公二十九年》。
④ 《论语·述而》。

时期传统雅乐的情况，因文献没有直接记载，不知其详。但据魏文侯“听古乐则惟恐卧”[①]、“梁惠王不好先王之乐”[②]这种情况看来，至少魏国还保留有一些已经僵化的传统雅乐。秦李斯《谏逐客书》说：“夫击甕叩缶弹筝搏髀，而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也；《郑》、《卫》、《桑间》、《昭》、《虞》[③]、《武》、《象》者，异国之乐也。今弃击甕叩缶而就《郑》、《卫》，退弹筝而取《昭》、《虞》。”这表明，《昭》、《虞》、《武》、《象》到秦代仍存。《汉书·礼乐志》：“《文始舞》者，日本舜《招(韶)舞》也，(汉)高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周《(武)舞》也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。”又《文帝纪》颜师古《注》引孟康曰：“《文始舞》执羽籥 。《五行舞》冠冕，衣服法五行色。”据此可知，《韶》、《武》虽然传留到秦汉，但已有所改易。总的看来，战国时期的传统雅乐确实已败落不堪了。

各诸侯国的国君大多纵情于声色，这和他们对于传统雅乐的冷漠态度恰成鲜明对比，比如赵武灵王之“诱于中山阴姬声色”[④]、苏秦说楚威王与秦合纵时以“韩、魏、齐、燕、赵、卫之妙音美人必充后宫”[⑤]为诱饵、秦始皇“弃击甕叩缶而就《郑》、《卫》”等，即其适例。这些国君真是“所重者在乎色乐珠玉，而所轻者在乎人民”[⑥]。

统治阶级上层纵情于声色如此之甚，其影响所及，使得一些破产农民，迫于生活，男子为倡优，女子到处献媚于贵富，例如：

---

① 《礼记·乐记》。

② 《孟子·梁惠王下》。

③ 《史记·李斯列传》。《集解》：“徐广曰：‘昭’，一作‘韶’。”《文选》张铣《注》：“《昭》、《虞》，舜乐。”《虞》乐之名此为首见，不知所出。虞、夏古文字形相近，疑虞字乃夏字之讹。

④ 《战国策·中山》。

⑤ 《战国策·楚一》。

⑥ 《史记·李斯列传》。

> 中山地薄人众……民俗慓急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌慷慨……为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚贵富，入后宫，徧诸侯。(《史记·货殖列传》)

有的个别女倡获得国君的宠爱，成为姬后。例如：

> 倡后者，邯郸之倡……(赵)悼襄王以其美而娶之。……初悼襄王后生子嘉，为太子。倡后既入为姬，生子迁……王遂废嘉而立迁，黜后而立倡姬为后。(《列女传，赵悼倡后》)

个别男倡也有获得国君欢心的，例如赵烈侯有心爱的郑国歌者枪、石二人，如果不是由于相国公仲连的阻止，每人就可以得到一万亩田地的赏赐。[①]

但是，大多数倡伎却悲惨地沦为奴隶，被人当做商品来买卖。《史记·货殖列传》说，太行山以东地区"多鱼、盐、漆、丝、声色"，把声色和鱼、盐、漆、丝并列，显然都是可以买卖的货物。汉时情况尚且如此，则战国情况当可逆推而知。

统治阶级上层不但纵情声色，还讲求音乐排场。《吕氏春秋·听言篇》所说的"世主多盛其欢乐，大其钟鼓"就是指此而言。关于"盛其欢乐"，可举四川成都百花潭战国墓出土的嵌错纹铜壶图像[图70][②]和河南汲县琉璃阁战国墓出土的刻纹铜奁图像[图71][③]为例。前者为编钟、编磬、笙、箫、建鼓等合奏场面，后者为编钟、建鼓、笙竽等伴奏长袖舞队的场面。这些图像因受技术、画面等限制，只能象征

---

① 《史记·赵世家》。

② 四川省博物馆：《成都百花潭中学十号墓发掘记》，《文物》1976年3期。

③ 郭宝钧：《山彪镇与琉璃阁》65页，科学出版社，1959年。

图 70　百花潭战国墓嵌错纹铜壶奏乐图像

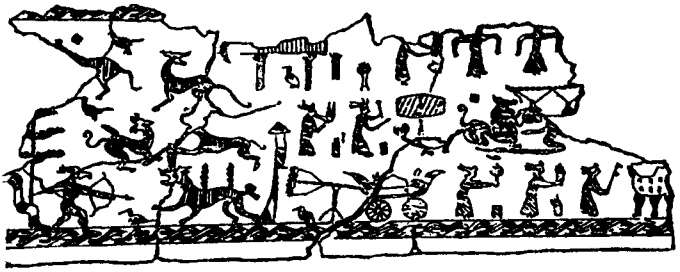


图 71　琉璃阁战国墓刻纹铜奁乐舞图像

地表现其近似实况。关于“大其钟鼓”，可举湖北随县曾侯乙墓出土的一组低音大钟和建鼓为例，其最大的钟通高 139.4 厘米，重 180.5 公斤，音高为 D_2，建鼓身长 106、口径 74 厘米。[①]《吕氏春秋·侈乐篇》发出“宋之衰也，作为千钟；齐之衰也，作为大吕”的慨叹，《听言篇》发出“轻用民死”的批评，绝非偶然。

统治阶级上层这样纵情声色，大搞音乐排场，死后必然要讲求厚葬。正如《吕氏春秋·节葬篇》所说：“国弥大，家弥富，葬弥厚。含珠

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社，1989 年。

鳞施，纶组节束，[1]玩好货宝，钟鼎壶滥（镏），犨马衣被戈剑，不可胜其数。诸养生之具，无不从者。”厚葬之中必有钟鼎一类礼乐器。不仅如此，还有《墨子·节葬篇下》所指出的那样，有被强迫殉葬的“女乐”。这有考古发现为证，比如曾侯乙墓，不但随葬钟、磬、鼓、琴、瑟、箫、篪等乐器124件，还有21名年约十三岁至二十六岁的女性青年殉葬，[2]其中必有一些是女乐或兼女乐的姬妾。

据现有考古发现看来，战国时期各级统治者随葬的礼乐器似无严格规定，而是根据自己的财势情况来行事。表27所举11例可以为证：

表27中的例1～4均为诸侯墓，其随葬礼器升鼎数量，按照传统说法是僭越了，但在战国时期已经成为通例。而其随葬乐器则大有差别。揆其原因，当是由于例2的国力远不如例1；例3大概相当于诸侯夫人墓，依据男尊女卑的陋习，随葬的乐器自然不会多。例4随葬钟磬较多，但因国家衰落，除编磬外全用陶制明器。其余诸例亦皆类此。

这须指出，有些统治者这样大讲音乐排场并非仅仅为了摆门面，也在某种程度上反映出他们对于音乐艺术性的追求，例如，例1曾侯乙墓随葬金、石、丝、竹、革等乐器124件，其编钟音域有五个八度之广，中音区十二音俱备，编钟和编磬的标音铭文显示它们能在一定范围内进行转调演奏，便是有力的实证。其具体情况如何，因无乐谱发现，尚难质言。

统治者不但自己纵情声色，还把音乐当做一种诱饵，用来诱惑那些想依附于自己的士。《战国策·秦三》有这样一个实例：

天下之士，合从（纵），相聚于赵，而欲攻秦。秦相应侯

① 此句从潭戒甫《校吕遗谊》增补。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》59页，文物出版社，1989年。

曰："王勿忧也！请令废之。秦于天下之士，非有怨也；相聚

表 27　十一例战国墓随葬鼎镈钟磬表

例号	墓号	时代	升鼎	镈	甬钟	钮钟	磬	注
1	擂鼓墩 M1	战国早期·曾	9	1	45	19	32	①
2	擂鼓墩 M2	战国中期·曾	9		36		12	②
3	侯古堆 M1	战国早期·吴(?)	9	8		9		③
4	九女台 M16	战国中期·燕	9*	10*	16*	9*	15	④
5	金胜村 M251	战国早期·晋	7	19			13	⑤
6	分水岭 M14	战国早期·韩	7		2	8	22	⑥
7	后川 M2040	战国早期·魏	7	9	20		10	⑦
8	山彪镇 M1	战国早期·魏	7	14			10	⑧
9	潞河 M7	战国初期·韩	5	4	16	8	10	⑨
10	分水岭 M25	战国早期·韩	5	4	5	9	10	⑩
11	臧家庄 M1	战国中期·齐	5	7		9	13	⑪

说明：带"*"者表示明器。

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社，1989 年。

② 湖北省博物馆等：《湖北随州擂鼓墩二号墓发掘简报》，《文物》1985 年 1 期。

③ 固始侯古堆一号墓发掘组：《河南固始侯古堆一号墓发掘简报》，《文物》1981 年1 期。

④ 河北省文化局文物工作队：《河北易县燕下都第十六号墓发掘》，《考古学报》1965 年 2 期。

⑤ 山西省考古研究所等：《太原金胜村 251 号春秋大墓及车马坑发掘简报》，《文物》1989 年 9 期。

⑥ 山西省文管会：《山西长治分水岭古墓的清理》，《考古学报》1957 年 1 期。

⑦ 黄河水库考古工作队：《1957 年河南陕县发掘简报》，《考古通讯》1958 年 11 期。

⑧ 郭宝钧：《山彪镇与琉璃阁》6～13 页，科学出版社，1959 年。

⑨ 山西省考古研究所等：《山西省潞城县潞河战国墓》，《文物》1986 年 6 期。

⑩ 山西省文管会等：《山西长治分水岭战国墓第二次发掘》，《考古》1964 年 3 期。

⑪ 山东诸城县博物馆：《山东诸城藏家庄与葛布口村战国墓》，文物 1987 年 12 期。

而攻秦者，以已欲富贵耳！王见大王之狗，卧者卧，起者起，行者行，止者止，毋相与斗者；投之一骨，轻起相牙者，何则？有争意也。”于是唐雎载音乐，予之五千金，居武安，高会，相与饮，谓：“邯郸人谁来取者？”

第三节　战国乐器

据文献记载，战国时期出现了一些新乐器，如筑等，但迄今这一时期的考古还未见有关的发现，不知其详。另一方面，这一时期有些考古发现，如角、十弦琴等，却不见于文献记载。由于文献记载的局限性太大，我们还是打算就考古发现来介绍这一时期的乐器发展情况。

鼓　据已公布的考古材料看来，战国时期鼓的发现主要集中在湖北和河南西部的楚国势力范围以内，个别地区（如江西）则出土极少，但形制多样，大小俱备。下面略举五例，以窥一斑。

例1：湖北随县战国早期曾侯乙墓出土的建鼓（楹鼓）[图72]。[①] 琵琶桶形枫杨木框，两面蒙皮，横置，框腰正中处贯以木柱将鼓载起，植于青铜蟠龙鼓座柱管内。框髹朱漆，柱髹朱漆和黑漆。框长106、面径90、柱长365、座高54、座底径80厘米。伴出黑漆木鼓槌一对，长64、径1.8～2.4厘米。

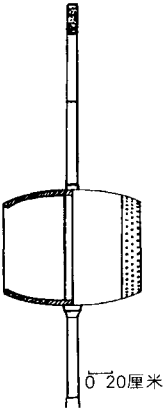


图72　曾侯乙墓建鼓

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》152～153页，文物出版社，1989年。

《仪礼·大射仪》郑玄《注》:“建犹树也,以木贯而载之,树之跗也。”《礼记·明堂位》郑玄《注》:“楹谓之柱,贯中上出也。”所释与此例完全相合。关于战国建鼓图像请参看70、71两图。

例2:湖北江陵天星观1号楚墓出土的虎座鸟架悬鼓[图73]。[①]时代属战国中期。

整体由有三环的大扁鼓、立鸟形鼓架和伏虎形底座三部分构成。鼓框和架髹黑漆为地,施以红、黄、蓝等色彩绘。

通高139.5、面径60、腹径75厘米。

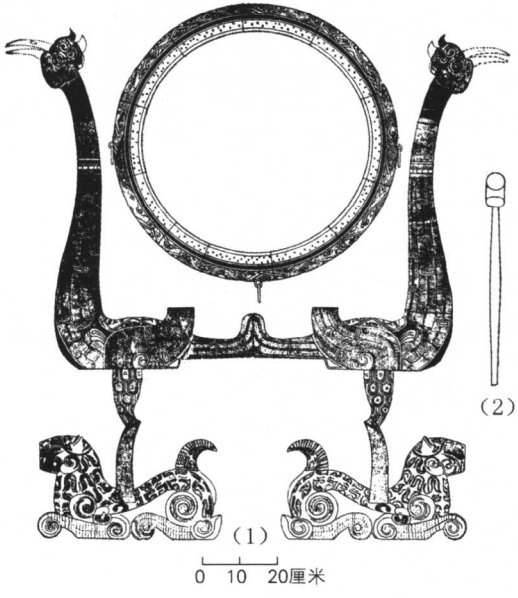


图73 天星观1号楚墓悬鼓(1)及鼓槌(2)

① 湖北省荆州地区博物馆:《江陵天星观1号楚墓》,《考古学报》1982年1期。

伴出扁圆头木鼓槌一对，髹黑漆，长 50 厘米[图 73，(2)]。

这种形制的悬鼓图像见于上海博物馆的战国刻纹椭栝［图 74］。[①]

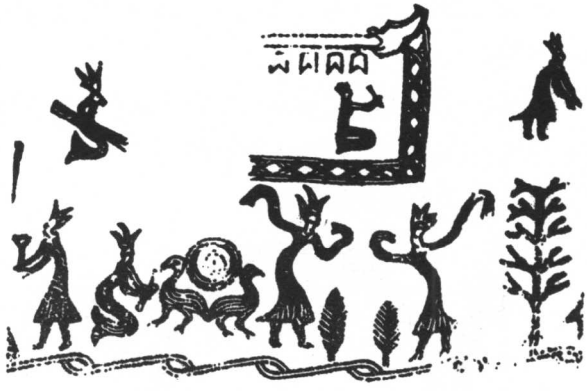


图 74　战国刻纹椭栝乐舞图

例 3：曾侯乙墓出土的有柄小鼓[图版 32，(1)；图 75，(2)]。[②]

琵琶桶形鼓框，腹部装一扁葫芦形木柄。框和柄均髹朱漆。框高 23.8、面径 24、腹径 28 厘米。

例 4：江西贵溪仙岩战国早期古越族崖墓出土的小扁鼓[图 75，(1)]。[③]

出土时残损较重，经测量复原，知是腰部饰一周黑漆的小扁鼓。框高 6.5、面径 23、腹径 26.8 厘米。

---

① 上海博物馆青铜器研究组：《商周青铜器纹饰》图 999，文物出版社，1984 年。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》154 页，文物出版社，1989 年。

③ 许智范、程应林：《贵溪东周墓发现的十三弦琴和扁鼓》，《乐器》1983 年 5 期。

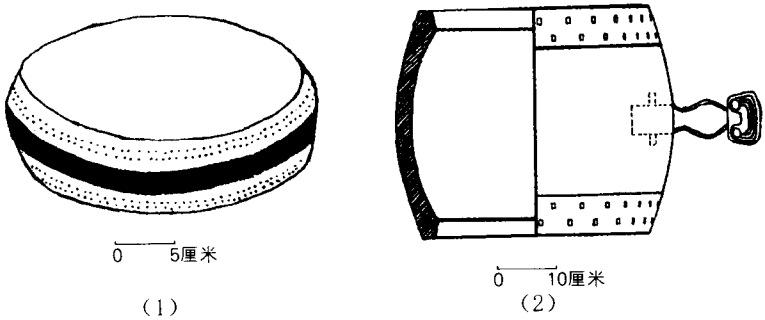


图 75 (1)仙岩越墓小扁鼓 (2)曾侯乙墓有柄小鼓

例 5：湖北江陵拍马山战国中期楚墓 M11 出土的鹿座小鼓[图 76]。[①]

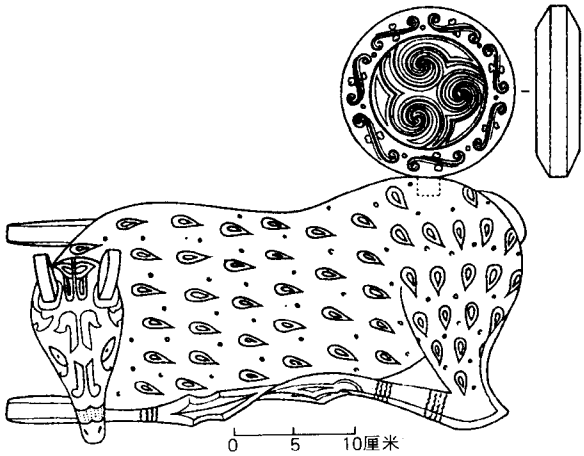


图 76 拍马山楚墓鹿座鼓

① 湖北省博物馆等：《湖北江陵拍马山楚墓发掘简报》，《考古》1973 年 3 期。

伏鹿形鼓座，鹿背上植一实心小扁鼓。鹿鼓座髹黑漆为地，绘黄、朱点状纹和圆圈纹，鼓面绘涡纹。鼓径 14、厚 3、鼓座长 33 厘米。

这种实心木制小鼓显然不合实用，当是明器。因为没有实用器出土，不知其原来尺寸究竟有多大。至于是否有这种实用器，目前也很难断定。

磬 战国磬都取倨句式，多数为素面，有标音铭文或彩绘的则较少见。下面试举三例：

例 1：河南洛阳金村战国前期东周墓出土的刻铭编磬[图 77，(1)]。[①]

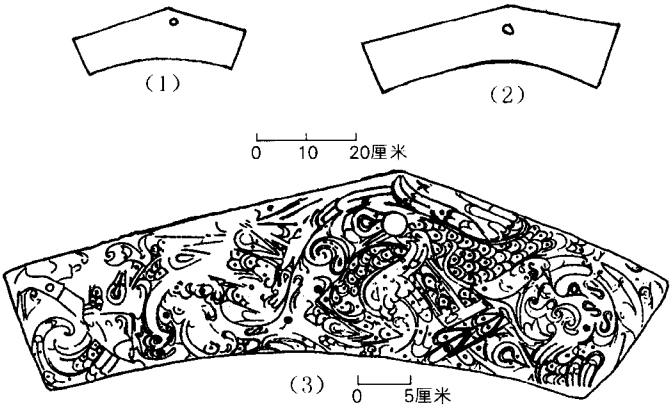


图 77 战国编磬三例

(1)金村古墓刻铭编磬 (2)曾侯乙编磬 (3)纪南城彩绘编磬

今仅见三石，鼓面刻铭分别为："古先(姑洗)右六"、"古先齐厓左十"、"介(夹)钟右八"。长约 28～35、高约 13.4 厘米左右。

① 于省吾：《双剑誃古器物图录》卷下 20～22 页，1940 年。

测音结果为：G_6（介钟右八）、A_6^b（古先右六）。

这套编磬系盗掘出土，散失颇多，仅凭这三石很难弄清原来的编次和组合。这三石的刻铭涉及律名（夹钟、姑洗）、编号（右八、右六、左十）和厓别（齐厓）。齐厓的齐字当是次字的通假，[1]厓字当和汉四时嘉至磬铭“午楮左桎”[2]的桎字相当。齐厓可能是指悬在磬架上的次一组而言。次组居左，所以编号冠以左字。冠以右字的二石当属位于次组之前的一组。右八、右六二石律名相邻，本组编号当以逆向偶数为序。不知这是什么道理。是否还有用奇数编号的另一组，也不得而知。

例 2：战国早期曾侯乙墓出土的编磬[图 77，(2)]。[3] 一架两层，三十二石。磬上有标音铭文。长 14～54.1、厚 1.3～3.1 厘米。

根据我们的研究，这架编磬的编次如下面表 28 所示：

表 28　曾侯乙编磬编次复原表

组别 / 层别	左组						右组								
上层	〔徵〕	宫	终	巽	终反	〔巽反〕	〔酷羽〕	商	下角	〔羽〕	〔少商〕	下〔角〕	〔壴〕	〔少商之反〕	缺	〔壴反〕
	$F_5^\#$	B_5	$F_6^\#$	B_6	$F_7^\#$	B_7	$G_4^\#$	$C_5^\#$	$D_5^\#$	$G_5^\#$	$C_6^\#$	$D_6^\#$	$G_6^\#$	$C_7^\#$	$D_7^\#$	$G_7^\#$
下层	徵	宫	终	〔巽〕	终反	巽反	〔酷羽〕	酷商	音	羽	〔商〕	〔下角〕	〔壴〕	〔少商〕	缺	〔壴反〕
	G_5	C_6	G_6	C_7	G_7	C_8	A_4	D_5	E_5	A_5	D_6	E_6	A_6	D_7	E_7	A_7

说明：带〔〕的为复原之石，其余为原位之石。

① 王国维：《王子婴次卢跋》，《观堂集林》卷一八，中华书局，1959 年。

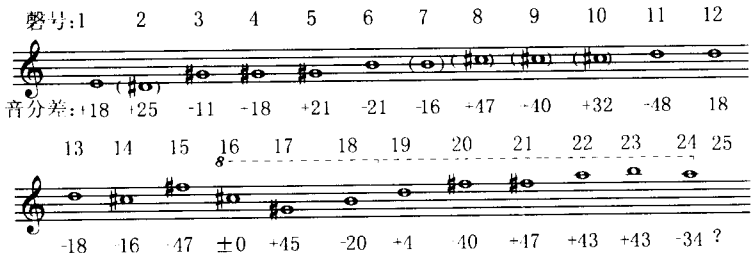
② 罗振玉：《贞松堂吉金图》卷三，墨缘堂，1935 年。

③ 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》134～151 页，文物出版社，1989 年。

上下两层的调高相差半音，属浊姑洗调(B 调)和姑洗调(C 调)。每层按徵、羽两种调式的骨干音分别编悬成左、右两组。左、右两组合用，则五声俱全，具有歌钟功能；若单独使用，则具有行钟的功能；而上下两层合用，则具有十个连续半音，当可进行较为广泛的转调。[①]

例 3：湖北江陵纪南出土的楚国彩绘石磬二十五石[图 77，(3)]。[②]

这二十五石的测音结果如下谱所示，但尚难考知其原来的分组。



镈 战国时期镈的出土有若干起，今且举如下二例：

例 1：曾侯乙墓出土的楚王镈 [图版 32，(2)；图 78]。[③] 圆雕对兽形钮，合瓦体，平栾。钲部左右两半各有五个乳状短枚，鼓饰浮雕变形顾龙纹。

通高 92.5、钮高 26、体高 66.5、舞径52.8～39.8、口径 60.5～46.2、壁原 2.8 厘米，重 134.8 公斤。

钲间有铭文 36 个字，说明此镈是楚惠王于五十六年(公元前 433 年)为曾侯乙宗庙祭祀所用而作。

测音结果为：正鼓：$F_2^{\#}-60$；侧鼓：$A_2^{b}-45$。

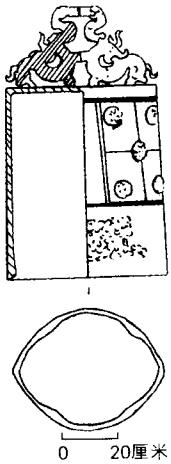


图 78 楚王镈

① 李纯一：《曾侯乙墓编磬铭文初研》，《音乐艺术》1983 年 1 期。

② 湖北省博物馆：《湖北江陵发现的楚国彩绘石编磬及其相关问题》，《考古》1972 年 3 期。

③ 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》87 页，文物出版社，1989 年。

例 2：山东诸诚臧家庄龙宿村战国中期齐墓出土七件一组的公孙朝子编**镈**[图 79,(1)]。[①] 透雕蟠龙形扁钮，合瓦体，鼓腹。钲面四周和篆带饰细密的蟠龙纹，钲间和鼓部饰蟠龙纹和“S”形云纹衬地的无首交龙纹[图 79,(2)]。

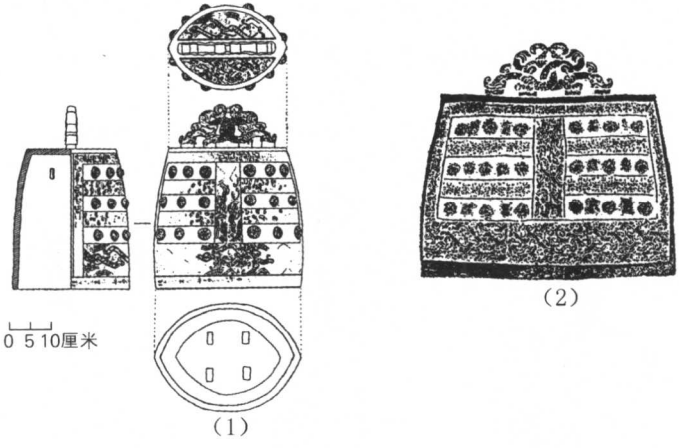


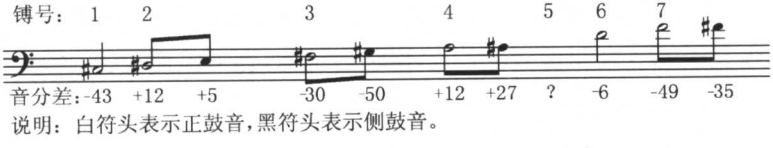
图 79　公孙朝子 7 号镈和纹饰拓片

(1)7 号镈　(2)纹饰拓片

最大者高 51.4 厘米，最小者高 30.5 厘米。

口沿有一行 17 字铭文，说明本**镈**是由田忌执政时期的公孙朝子所造。

测音结果如下谱所示，不很理想。



说明：白符头表示正鼓音，黑符头表示侧鼓音。

① 1. 齐文涛：《概述近来山东出土的商周青铜器》，《文物》1972 年 5 期；2. 山东诸城县博物馆：《山东诸城藏家庄与葛布口村战国墓》，《文物》1987 年 12 期。

甬钟 战国前期甬钟仍广为流行，但从后期以来，开始呈现衰落的趋式，而这一时期川、鄂一带巴族开始拥有自己的巴式扁甬钟。

下面略举四例：

例1：山西长治分水岭战国中期韩墓出土五件一组的编甬钟[图80，(1)]。[①] 圆柱甬，较短的合瓦体，鼓栾，三十六个乳钉样短枚。舞篆皆素，整个鼓面饰平雕蟠螭(龙)纹。

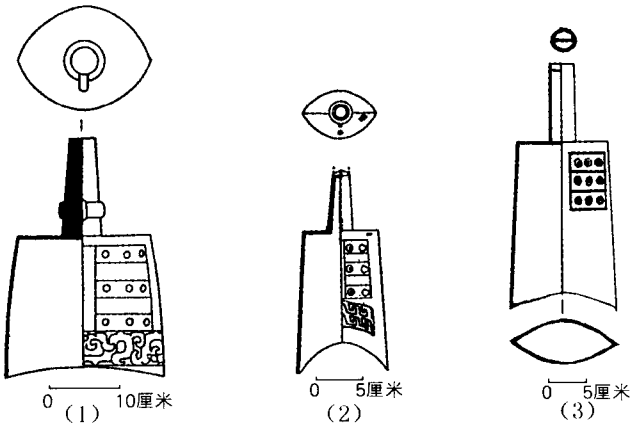


图80 战国甬钟

(1)分水岭M25出土 (2)马头岗M2出土 (3)大江口巴墓出土

尺寸见表30。下同。

保存情况不好，无法测音。

例2：曾侯乙墓出土的十件一组(中3组)编甬钟[图版33；图81]。[②] 八棱柱形长甬，方形干。瘦长合瓦体，钟口弧度较大，内壁侧

① 山西省文物管理委员会等：《山西长治分水岭战国墓第二次发掘》。《考古》1964年3期。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》88～99页，文物出版社，1989年。

鼓部位有波形音脊，并有调音错痕。甬干、舞、篆饰浅浮雕蟠虺纹，鼓饰中浮雕变形蟠龙纹。

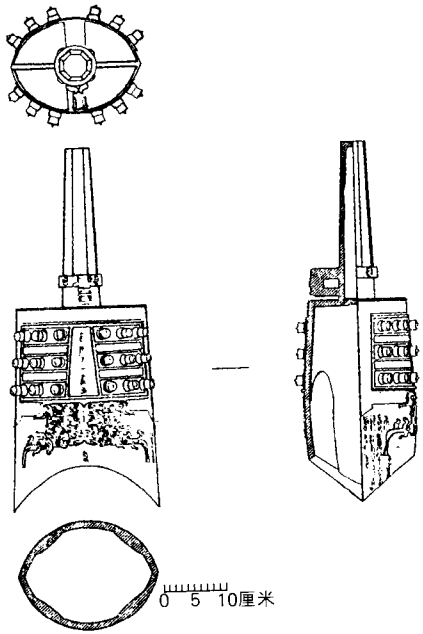


图 81　曾侯乙甬钟(中 3：6)

各钟有数目不等的错金铭文。除正面钲间铭文是纪事的以外，其余各部的都是说明本钟两个基音(正、侧鼓基音)的姑洗均(C 调)阶名，以及某些均(包括楚、晋等五国地区)阶名的对应关系(参看表 33)。

发音相当好。测音结果表明与铭文标音相符(表 29)。

表 29　曾侯乙编钟中 3 组测音结果表

编号	正鼓		侧鼓	
	标音	音高	标音	音高
中 3：10	徵	G_3-37	徵角	B_3-27
中 3：9	羽	A_3-30	羽角	$C_4^{\#}-32$
中 3：8	宫	C_4-35	徵曾	$E_4^{\flat}-40$
中 3：7	商	D_4-50	羽曾	F_4-30
中 3：6	宫角	E_4-55	徵	G_4-50
中 3：5	羽	A_4-49	宫	C_5-24
中 3：4	商	D_5-30	羽曾	F_5-22
中 3：3	宫角	E_5-45	徵	G_5-20
中 3：2	商角	$F_5^{\#}-45$	商曾	$B_5^{\flat}-63$
中 3：1	羽	A_5-32	宫	C_6-45

例 3：广东清远马头岗战国早期 M2 出土七件一组编甬钟[图版 34；图 80，(2)]。[①] 异径管形甬，中空，与体腔相通，无旋而有方形干。正背两面侧各有三排(每排二个)十二枚。各种纹饰不同[图 82]，器体轻薄，疑是明器。

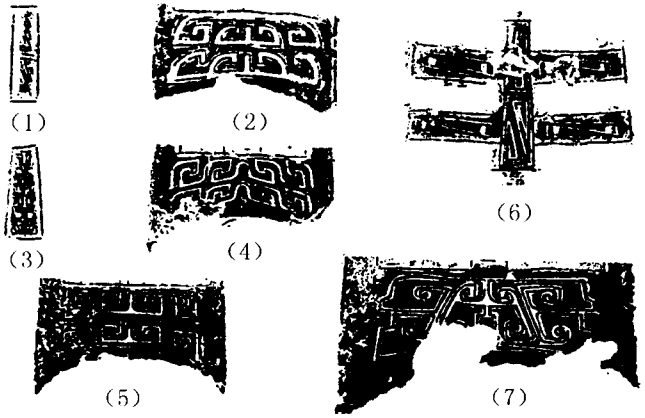


图 82　马 M2 编钟纹饰拓片

(1)、(2)003：1 号　(3)、(4)002 号　(5)003：2 号　(6)、(7)004：1 号

① 广东省文物管理委员会：《广东清远的东周墓葬》，《考古》1964 年 3 期。

表 30　四例战国编甬钟测量表(单位:厘米)

例号	甬长	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间
1	14.5	20.5	19	15	22.5	20
	13.5	19	17	11.5	19	17.5
	12	17.5	16	10.5	17.5	16
	11	15	14.5	9	16	15
	10.5	14.5	13	8	14.5	13
2	35.6	44.8	31	23.5	31.5	24.5
	33.7	44.1	28	21.3	30	23.1
	33	43	25.2	22	28.5	23
	32	40.3	24.5	20.5	28	21.2
	30	38.3	23	19	25.2	19.7
	28.6	36.2	21.5	18	24.4	19
	27.1	34.3	21.3	17.5	22.8	18
	24.8	31.3	18.9	14.3	20.8	15.9
	23.7	29	18.1	14	19.5	14.7
	22.1	26.9	17	12.5	18.6	14.2
3	4.7	12.5	6.6		10.4	
	5.2	残 12	6.8		8.2	
	4.8	13	7		8.6	
	残 4.2	20.4	10.8		13.4	
	6.2	18.2	10		12	
	6.2	15.2	7.8	5.3	9.6	
	4.8	13	7		8.6	
4	10	24	12		14	7.2

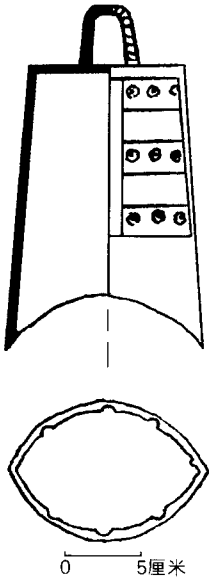


图 83　平陆尧店钮钟

例 4：湖南溆浦大江口战国晚期巴墓出土的巴式甬钟[图 80,(3)]。[1] 圆管形甬，甬内近上端处有一悬挂用的横梁。瘦长而扁的合瓦体，口内沿有唇。钲部较小，两边各有三排圆锥状短枚。

钮钟　战国时期钮钟的流行程度和甬钟不相上下。中原地区渐趋鼓腹，而西南少数民族则开始拥有自己的圜顶平口钮钟和羊角形鋬钟。下面试举四例：

例 1：山西平陆尧店虞国墓地出土的九件一组编钮钟[图 83][2]圆条式长圆钮，饰绹纹。体较长，乳头状枚，鼓中偏下处饰团龙纹。钟口内缘唇上有八个对称短隧。

测量测音数据见表 31。下同。

例 2：陕西临潼秦始皇陵遗址出土的乐府钟[图版 35，图 84]。[3] 形制和上例相似，但钮为方条式，钟口内沿加厚，并设有四条对称的长方形音脊。鼓饰错金对称几何变形云纹，内壁饰卷龙纹。

① 张欣如：《溆浦大江口镇战国巴人墓》，《湖南考古辑刊》第 1 辑，岳麓书社，1982 年。

② 《中国音乐文物大系·山西卷》69，大象出版社，2000 年。

③ 袁仲一：《秦代金文、陶文杂考三则》，《考古与文物》1982 年 4 期。

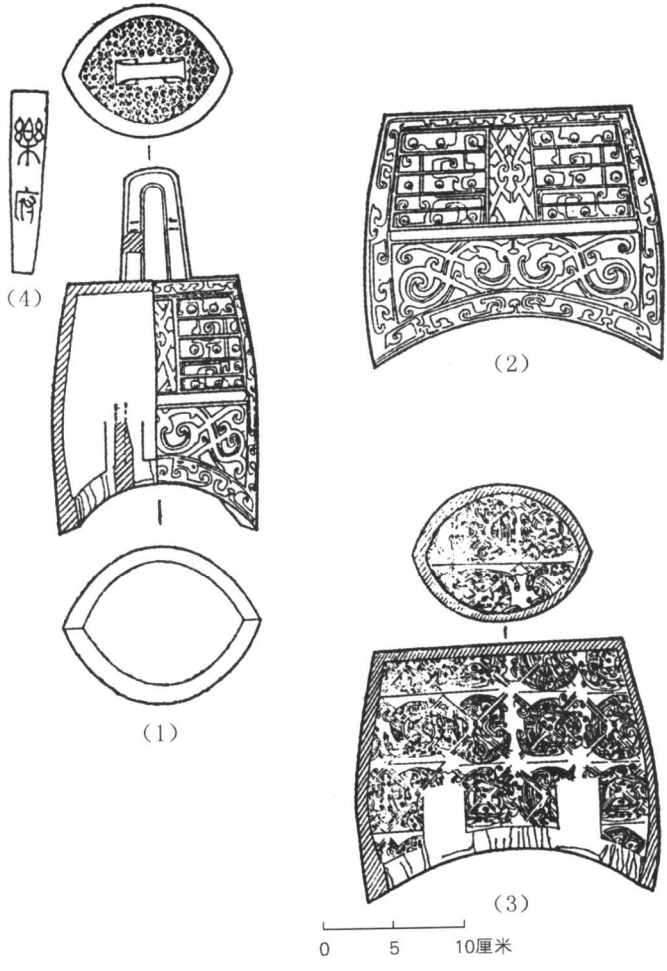


图 84　乐府钟

(1) 全形　(2) 外表正面花纹　(3) 内面花纹　(4) 铭文(1/1)

表 31　四例战国钮钟和錞钟测量测音表

例号	钮高（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
1	4.5	24.3	13.5	10.4	19.9	12.7	G_3-18	B_3-38
	4.2	23	12.6	9.9	19.1	11.8	A_3-55	C_4+2
	3.8	21.6	12	9.1	17.8	11.2	B_3+43	$D_4^{\#}+52$
	3.9	20.4	11	8.8	17	10.6	D_4-26	F_4+11
	3.6	19	10.6	8.5	15.8	9.9	E_4-50	G_4-2
	3.5	18	10	8.1	14.7	9.2	A_4-31	C_5+10
	3.1	16.8	9.3	7.3	13.9	8.6	D_5-10	F_5+26
	3	15.5	8.5	6.9	12.5	8.4	$E_5\pm0$	G_5-37
	2.9	14.6	7.9	6.4	11.7	7.5	A_5-10	C_6+14
2	3.8	9.2	6	4.8	7.2	5.8	C_7-5	F_7-47
3	4.5	42.5			26.7	16.5	B_4^b+32	E_5^b+29
4	通高							
	21.9				13.5	11.3	B_4^b+23	C_5-45
	21.5				13.2	11.2	C_5+10	D_5-5
	21.4				13.2	11.2	D_5-35	E_5-50
	21.4				11.6	9.9	E_5^b+25	F_5+45
	18.3				10.8	9.1	F_5+40	A_5^b+3
	15				9.5	8.2	D_6^b+30	F_6+38

钮的一侧刻有小篆体铭文“乐府”二字。据研究，它原置于乐府，秦始皇死后移置陵园寝殿内，以备奏乐助祭之用。

例 3：云南祥云大波那战国早期木椁铜棺墓出土的钮钟[图版 36；图 85，(1)]。[①]桥形钮，合瓦体，下部微收，圜顶，平口。钮饰辫纹，体饰折线雷纹。

例 4：云南楚雄万家坝战国早期墓出土的六件一组的编錞钟[图

① 云南省文物工作队：《云南祥云大波那木椁铜棺清理报告》，《考古》1964 年 2 期。

版 37;图 85,(2)]。[1]羊角形鋬,合瓦体,小圜顶,微凹口,体上部正中有一前后对穿的长方孔。内壁光平。通体光素。

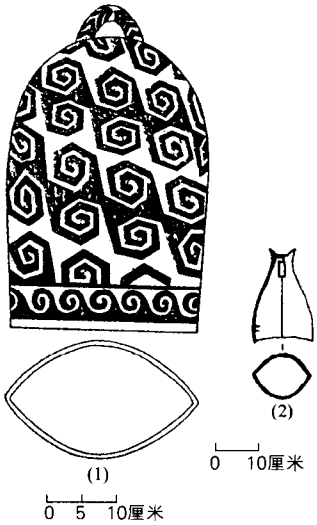


图 85

大波那墓钮钟(1) 万家坝墓鋬钟(2)

铎 据目前所知,战国时期的铎大多为军器。下举二例:

例 1:故宫博物院收藏的战国早期□外卒铎[图版 38,(1);图 86]。[2]短方銎,前后面正中对穿一孔,孔内有一个固定木柄用的铜销钉。合瓦体,以椭圆铜环为舌。鼓饰简化兽面纹。

銎高 2.3、体高 8.7、铣间 9 厘米。

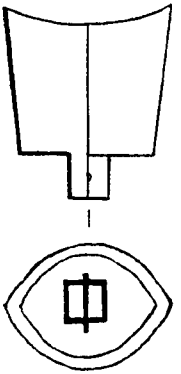


图 86 □外卒铎(1/4)

正面铸有"□外卒铎"四字铭文,背面刻有"重金□"三字铭文[图 87]。据此看来,当为军器。

发音明亮,具有穿透力。经测定,正侧鼓音高分别为 $A_5^{\#}+15$ 和 B_5+12。

① 云南省文物工作队:《楚雄万家坝古墓群发掘报告》,《考古学报》1983 年 3 期。

② 容庚、张维持:《殷周青铜器通论》76 页,文物出版社,1984 年。

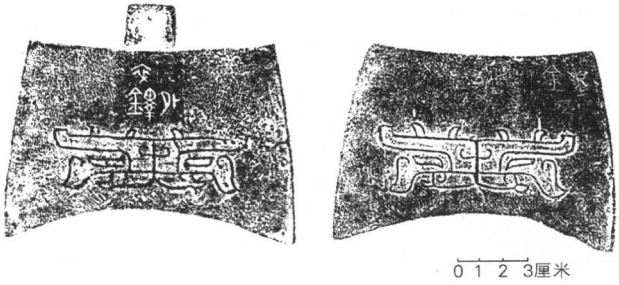
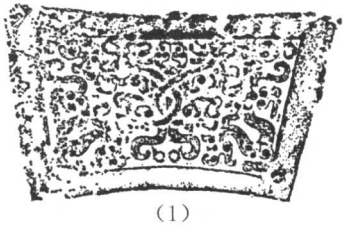


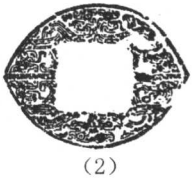
图 87　□外卒铎拓片

例 2：江苏淮阴市高庄战国中期前后墓(M1)出土的铎[图版 38,(2)]。[①]

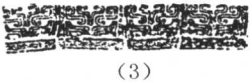
形制如上例，但未见有关舌的报导。銎饰蟠虺纹，舞、体饰交龙纹[图 88]。



(1)



(2)



(3)

图 88　高庄墓铎纹拓片

(1) 体纹　(2) 舞纹　(3) 銎纹

① 淮阴市博物馆:《淮阴高庄战国墓》,《考古学报》1988 年 2 期。

銎高 1.5、体高 5.7、铣间 6.8 厘米。

该铎好像也是军器。

钲 据迄今考古发现，战国乃至秦的钲都是军器。下举二例：

例 1：湖南长沙识字岭战国前期楚墓出土的钲[图版 39，左；图 89，(2)]。[1]长圆管柄，近根部一侧设一环钮。合瓦体。仅柄端饰两周弦纹。

柄较长，当可持鸣；根部一侧设钮，又便于悬鸣。

柄长 11.2、体高 10.3、口径 12.5～9.4 厘米。重 0.7 千克。

发音激越，具有较强的穿透力，很适于军旅指挥。耳测其音高为 C_6。

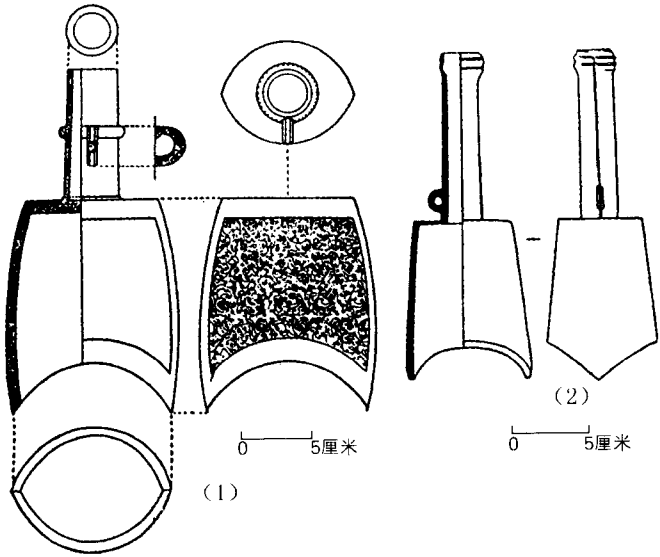


图 89

(1) 秦俑坑钲 (2) 识字岭楚墓钲

① 中国科学院考古研究所：《长沙发掘报告》48～49 页，科学出版社，1957 年。

例 2：陕西临潼秦始皇陵一号俑坑出土的钲[图 89，(1)]。[1]圆管柄，有旋干。合瓦体，鼓栾。体表饰变形夔凤纹，四周围饰以突起的宽带，能发单音，测其音高为 F_5+36。

柄长 10、体高 17、口径 10.5～10 厘米。重 2.3 千克。

该钲出土于兵车旁边，自系军器。

铙 《说文》："铙，小钲也。"据《周礼·鼓人》郑玄《注》："铙，如铃，无舌，有秉，执而鸣之，以止击鼓。"今且据此试举二例：

例 1：湖北荆门包山 2 号楚墓出土的战国中期铙。[2]圆管柄，末端有箍，合瓦体，深于。柄饰两组镂空连续勾连纹，舞面饰变形龙纹，体表饰三叠浅浮雕蟠龙纹，整体内壁饰龙纹[图 90，右]。柄长 11.4、体高 16、舞径 7.2～6.3、口径 9.25～8.2 厘米。重 1.1 千克。测音结果为 E_5-27。

同出遣策中列有此器："一铙，缨(缨)组之绥。"可证铙确是一种较小的钲。

例 2：湖南长沙识字岭战国前期楚墓出土的铙[图版 39，右；图 90，左]。[3]六棱柱柄，壶形柄端。合瓦体，深曲于。体表四周饰以宽带。

柄长 13.6、体高 12.4、铣间 6.5 厘米。重 0.85 千克。

发音具有较强的穿透力，适于军用。耳测其音高为 C_6-。

钩镬 战国以来钩镬考古发现不多，今举江苏武进淹城内城河底出土的七件一组编钩镬[4]为例[图 91]。形制如配儿钩镬，纹但无

① 陕西省考古研究所等：《秦始皇陵兵马俑一号坑发掘报告》229 页，文物出版社，1988 年。

② 湖北省荆沙铁路考古队：《包山楚墓》113～116，文物出版社，1991 年。

③ 中国科学院考古研究所：《长沙发掘报告》48～49 页，科学出版社，1957 年。

④ 倪振逵：《淹城出土的铜器》，《文物》1959 年 4 期。

纹饰。淹城古为吴地，因知这套编钩镈当是吴国制品。

这套编钩镈的保存情况尚好。其正鼓测音印象似为四声角调。测音测量数据见表 32。

表 32　淹城钩镈测量测音表

序号	柄长（厘米）	体高	舞横	舞纵	铣间	鼓间	测音	
							正鼓	侧鼓
1	14	20.6	10.2	6.7	15	10.2	$G_4^{\#}+46$	B_4+20
2	12.8	18.1	8.6	5.7	13.2	8.6	B_4+11	$C_5^{\#}-6$
3	11.5	14.8	7.6	4.9	11	7.4	$C_5^{\#}+4$	E_5-42
4	10	12.9	6.7	4.2	10.4	6.3	E_5-37	$F_5^{\#}-30$
5	9.7	10	6.5	3.6	8.9	5.5	$G_5^{\#}+13$	B_5-35
6	8.1	9.6	5.8	3.1	8	4.8	B_5+44	$D_6^{\#}+43$
7	8.2	8.3	5.6	3.2	7.8	4.7	D_6-47	E_6-31

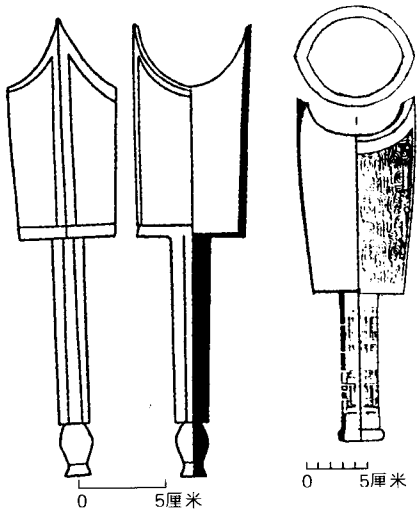


图 90　识字岭铙(左)和包山铙(右)

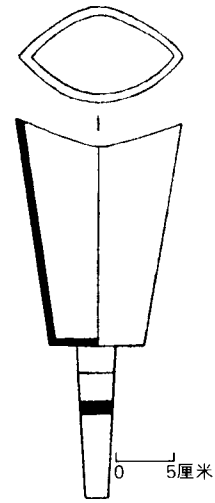


图 91　淹城钩镈

錞于 战国时期的錞于大多出土于南方，尤以湖南和鄂西、川东巴人活动地区出土较多。看来錞于已经成为巴族的一种重要击乐器和军器。它的一般发展趋向是口部微收。

下举三例：

例1：湖南省博物馆在常德收集的虎钮錞于[图92，(1)]。[①] 时代属战国中晚期。平顶，口微侈。口沿铸有一周斜角变形云纹，正背两面中部各刻有一只张口卷尾的猛虎。或以为此虎纹可能是巴人获得该器后所刻。[②]

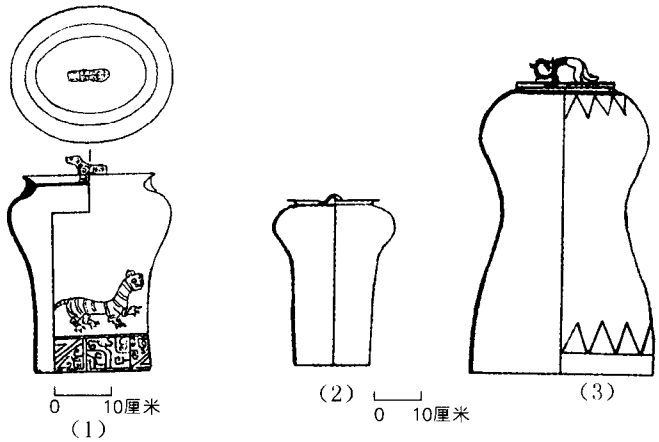


图92 战国秦錞于三例

(1) 常德收集 (2) 反洼出土 (3) 塔儿坡出土

钮高4.9、体高33厘米。

① 熊传新：《湖南出土的古代錞于综述》，《考古与文物》1981年4期。

② 熊传新：《我国古代錞于概论》，《中国考古学会第二次年会论文集》，文物出版社。1982年。

发音有些沙哑。耳测其音高约当 $G_3^{\#}$。

例 2：湖北建始反洼发现的战国晚期(?)桥钮錞于[图 92，(2)][①]。平顶，口微收。钮上有刻纹。

钮高 2、体高 35 厘米。

例 3：陕西咸阳塔儿坡出土的秦代龙钮錞于[图版 40；图 92，(3)][②]。一面鼓部残破。平顶，亚腰形体，下部直径大于上部。顶面和体表饰几何变形纹，肩和口沿各饰一周三角纹。

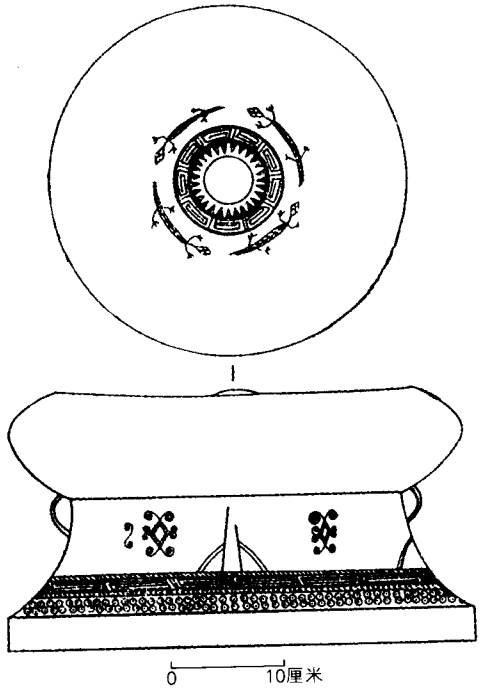


图 93　八塔台铜鼓

① 邹待清：《建始发现桥钮錞于》，《江汉考古》1987 年 1 期。

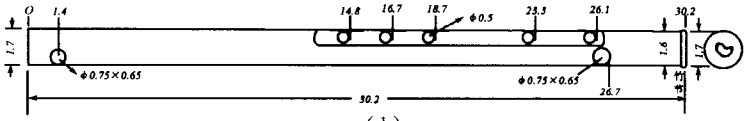
② 王丕忠：《咸阳塔儿坡出土秦代錞于》，《考古与文物》1981 年 4 期。

钮高 7.6、体高 62 厘米。

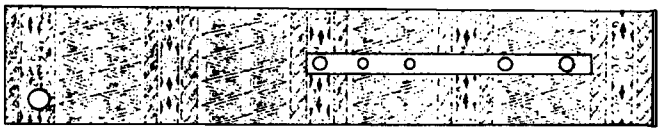
铜鼓 战国时期铜鼓有一定数量的考古发现。今举云南曲靖珠街八塔台墓葬出土的一具为例。[①]形制和前举的大海波铜鼓基本相同，惟鼓面中央当太阳纹处微呈球面突起，胸腰际有一对小耳，面部和腰部有阳线纹饰[图 93]。

身高 23.3、面径 45.6、胸径 56.6、腰径 43、足径 60 厘米。

篪 战国考古迄今未发现笛，但曾侯乙墓有二篪出土。[②]今举其一为例[图 94,(1)]。苦竹制成。竹肉多朽。两端封闭。五个指孔。一端设吹孔，另一端设出音孔。吹孔与指孔相错约 90°，所以只能双手掌心向内横持吹奏。通体髹黑漆为地，绘朱、黄二色花纹[图 94,(2)]。



(1)



(2)

图 94

(1)曾侯乙墓篪 (2)花纹展开(约 2/5)

据复制品测音，其平吹结果为：

指孔：0 1 2 3 4 5

音高：$C_5^{\#}$ D_5 E_5 G_5 A_5 $A_5^{\#}$

① 云南省博物馆：《近年来云南出土铜鼓》，《考古》1981 年 4 期。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》174～175 页，文物出版社，1989 年。

看来，它应是按照五声徵调定音。如果超吹，当还能获得高一两个八度的音。

箫 战国箫的考古发现迄今亦仅见曾侯乙墓出土的两件。[1]今举其一为例[图 95]。由十三支异径苦竹管制成。略有残破。吹口髹朱漆。通体髹黑漆为地，绘朱漆陶纹和三角雷纹。

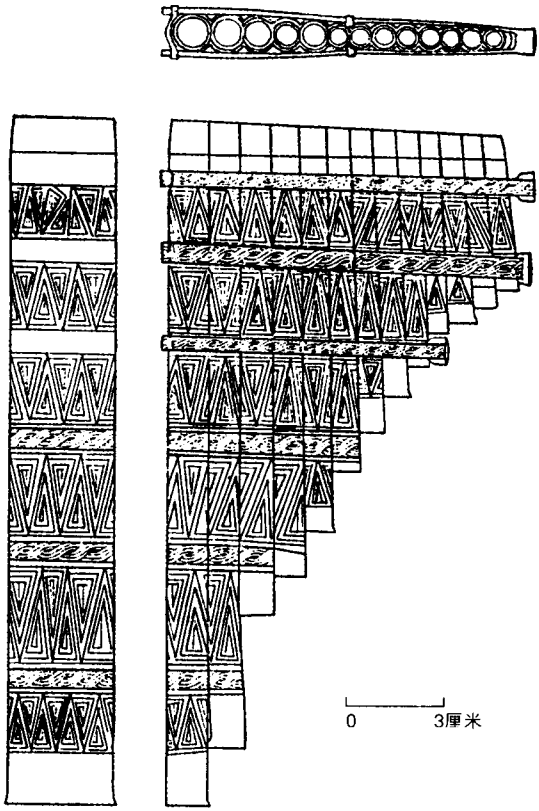


图 95 曾侯乙墓箫

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》172～173 页，文物出版社，1989 年。

管长 5.1～22.5、内径 0.4～0.7 厘米。

我们据约算推测，它可能也是按照五声徵调调音。

角 战国角的考古发现很少，并且都是楚墓出土的木或竹制军器。今举湖北枝江姚家港战国中期 2 号楚墓所出者为例。[①]竹质，略似牛角。近两端处各有一道遍插小竹钉的圆箍[图 96]。

残长 26.4、吹嘴内径约 1、角口内径约 1.65 厘米。

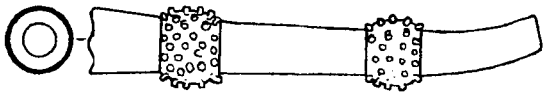


图 96 姚家港楚墓竹角(约 1/4)

笙 战国笙的考古发现，现知集中在两个地区，一个是湘、鄂、豫，另一个是少数民族聚居的云南。但是出土量都很有限。下面各举一例：

例 1：曾侯乙墓出土的十八管笙(竽?)[图 97]。[②]朽残严重，仅存斗嘴和一些残断笙管及簧片，笙斗和吹嘴是由截掉直柄端的匏制成，直柄做吹嘴(这种直柄是按照幼匏时期所套上的外范长成的)，腹做斗。斗面和斗底有对穿的斗眼两排，每排九个，共计十八个。芦竹笙管插植在斗眼里，管脚透出斗底。管上有气眼，偏下处有指孔，管脚设竹簧片[图 97，(1)、(2)]，簧端有点簧物质。通体髹黑漆，绘朱、黄二色图案[图 97，(3)、(4)]。

斗嘴通长 22、嘴长约 13、嘴径约 3、斗径约 9 厘米。

该笙设计和制造工艺相当进步，遗憾的是因笙管残损严重，难于复原，不知其性能究竟如何。

---

① 湖北省荆州地区博物馆：《湖北枝江县姚家港发掘报告》，《考古》1988 年 2 期。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》166～172 页，文物出版社，1989 年。

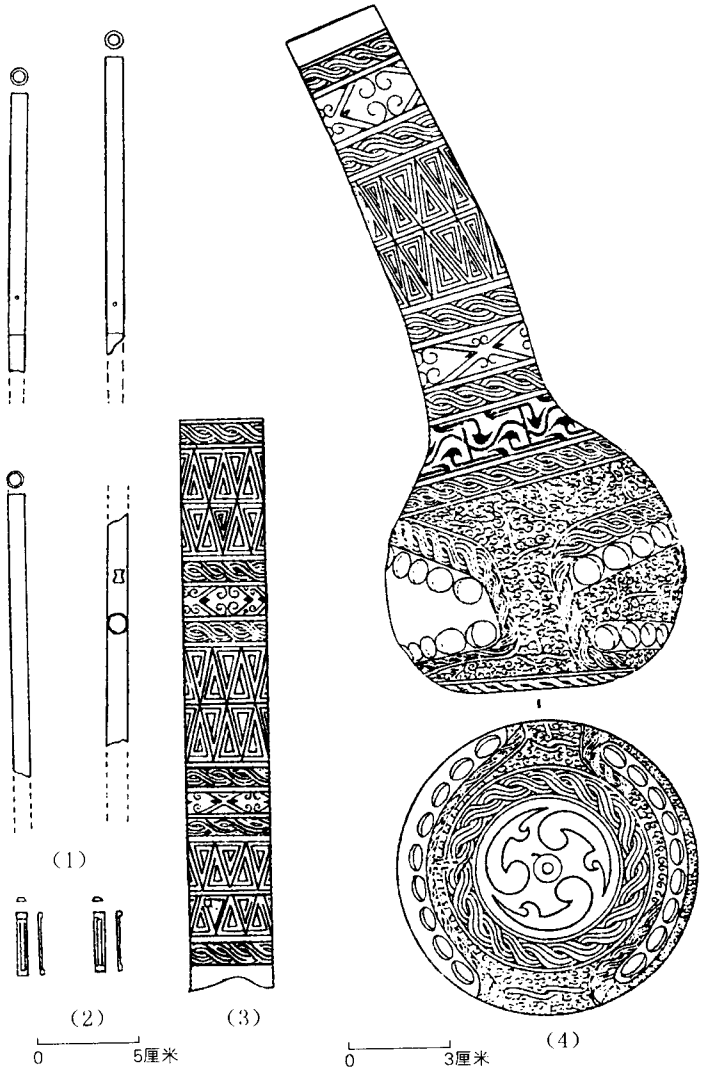


图 97　曾侯乙墓十八管笙(竽?)

(1) 笙管　(2) 笙簧　(3) 笙管花纹展开图　(4) 笙斗

例 2：云南江川李家山 M24 出土的铜葫芦笙[图版 41]。[①]时代约为战国早期。仅残存铜制斗嘴。斗嘴系仿自天然曲柄葫芦铸成。斗面有两排七个斗眼，前三后四。曲柄背面中段有一吹孔，上端焊一圆雕立牛为饰。据斗眼内淤泥遗痕看来，笙管为木质。

这种笙的性能当不如例 1。其演奏图像见于石寨山 M13：3 铜鼓残片[图 98]。

图 98　石寨山 M13 铜鼓铜葫芦笙演奏图

瑟　战国瑟较前有不小的进步，如体长减短而共鸣箱加大、弦数的增多等。战国瑟的出土地点主要是在楚国的势力范围之内，这表明它在楚国相当盛行。下面略举二例：

例 1：曾侯乙墓出土的二十五弦瑟[图 99]。[②]瑟体由独木斲成，面板略拱，四枘，三尾岳，一首岳，二十五弦按 9＋7＋9 组合。底部开一长凹槽共鸣腔，两端各开一椭圆槽作为首越和尾越。尾有雕饰。通体髹漆，面、挡、侧板还施彩绘。

通长 167、宽 43、中高 14、面板厚 2、底板厚 0.8～1.7、侧板厚 2.5、隐间长 141.4～143.7 厘米。

---

① 云南省博物馆：《江川李家山古墓群发掘报告》，《考古学报》1975 年 2 期。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》155～156 页，文物出版社，1989 年。

据共出的箫、篪看来，该瑟可能也是按照五声徵调调弦。

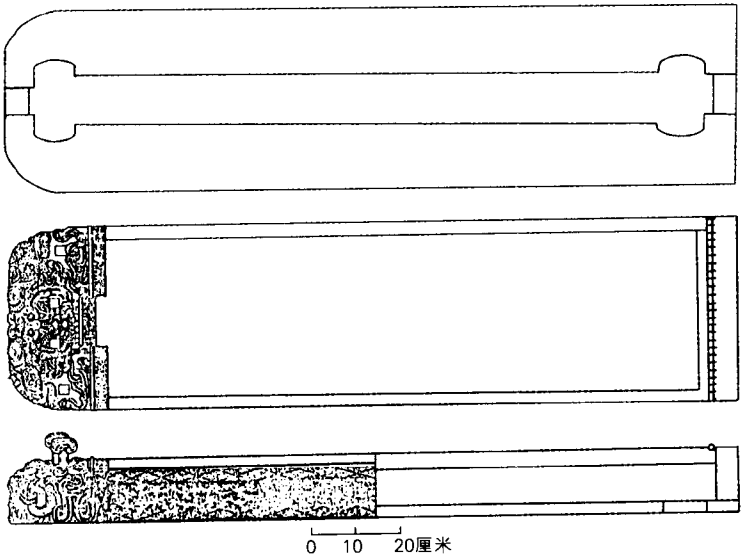


图 99 曾侯乙墓瑟

例 2：河南信阳长台关战国中期二号楚墓出土的二十五弦瑟[图 100，(1)]。[①]瑟体由六块整木板拼成。四枘，四岳，二十五弦按照 9＋7＋9 组合。尾端底部有齿状过弦板[图 100，(2)]。柱呈拱桥形[图 100，(3)]。瑟尾有雕饰。

通长 134、宽 45、中高 10.5、边高 8.5 厘米。

该瑟当是按照五声徵调调弦。[②]

琴 据目前所知，战国考古发现中才有了琴，并且都是出土

① 河南省文物研究所：《信阳楚墓》90～92 页，文物出版社，1986 年。

② 李纯一：《汉瑟和楚瑟调弦的探索》，《考古》1974 年 1 期。

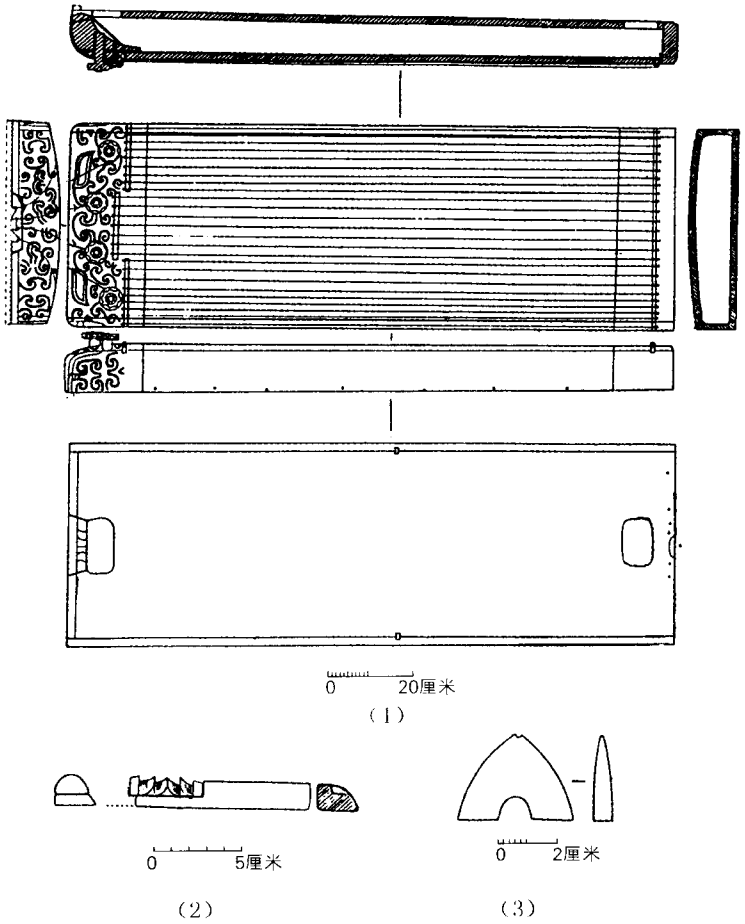


图 100

(1)长台关 M2 瑟　(2)过弦板　(3)柱

在楚国势力范围内的湘、鄂两省。下面试举两例：

例 1：曾侯乙墓出土的十弦琴[图版 42,(1);图 101]。[1]琴由体、

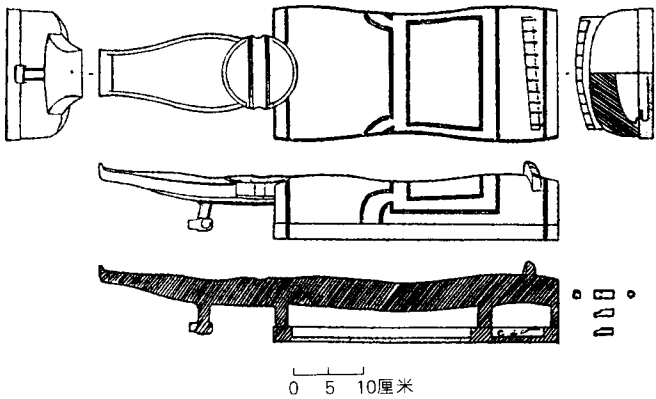


图 101 曾侯乙墓十弦琴

尾和活动底板三部分构成。琴体为亚腰形，面略拱，有波状起伏。靠近琴额处设一条岳山，岳山外侧钻十个弦眼。琴体底面嗉部有半圆形轸池，腹部有长方形共鸣箱。活动底板挖有与轸池及共鸣箱相对应的浅槽，槽内残存四枚木质圆柱形琴轸。琴尾是一块厚 2.1 厘米壶形长条实心木板，尾端微翘起，底面中部有一雁足。通体髹黑漆。

通长 67、尾长 25.8、首宽 18.1、尾宽 6.9、体高 6.9、隐间 62.7、弦距 1.6 厘米。

此琴也当是按照五声徵调调弦。据琴面不够平整等情况看来，除能奏出散音外，还能奏出一些按音(实音)。至于当时是否用以弹

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》166 页，文物出版社，1989 年。

奏一些泛音，目前尚难判断。

例2：湖南长沙五里牌战国晚期楚墓出土的九(?)弦琴[图102,(1)]。[①]残损较重。形制和上例基本相同，但通体较长，体内共鸣箱和轸池连通。龙龈上有九道不明显的弦痕，可能是九弦琴。通体和底板槽髹黑漆为地，施黄、褐两色彩绘[图102,(2)]。雁足雕凤纹[图102,(3)]。

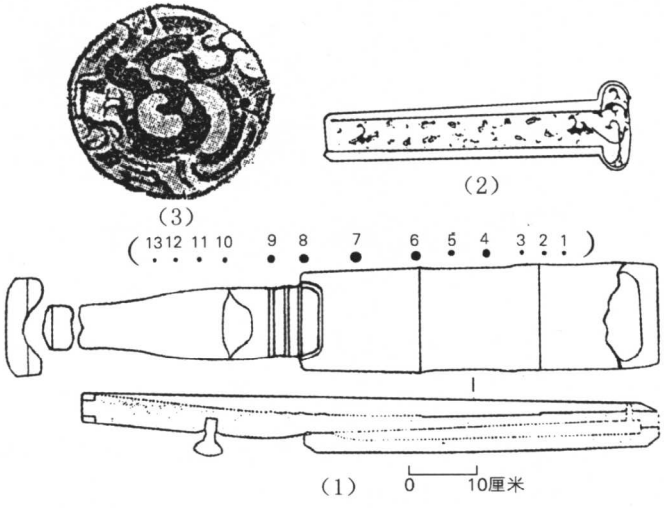


图102 五里牌九(?)弦琴

(1) 琴 (2) 底板槽纹饰 (3) 雁足纹饰拓本

通长79.5、尾长30.5、首宽15、尾宽6.4、体高5、隐间74.7厘米。

琴体较长、共鸣箱较大，是本例优于上例之处。

在百越民族地区也有一例战国时期弹弦乐器的考古发现，这就是江西贵溪仙岩战国早期古越族崖墓出土的十三弦筝[图版42,(2)；

① 黄纲正：《长沙出土的战国琴》，《乐器》1984年1期。

图 103]。[1] 琴体由独木斲成，略残，配件和弦均已不存。形体狭长而微拱，一面一端下弯做鱼尾形，另一端起凸棱；另一面截面呈“凹”形浅槽，槽口内沿有子口。两端各有十三个弦眼直通上下。

通长 166、宽 17.5～15.5 厘米。

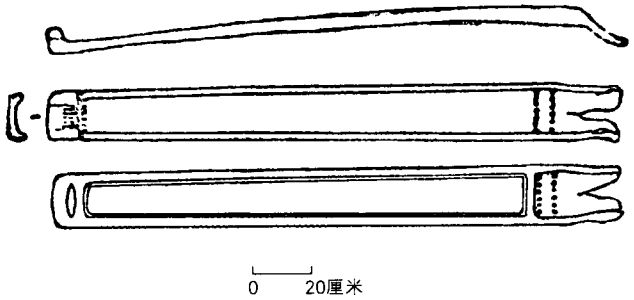


图 103　仙岩崖墓十三弦筝

第四节　音乐基础理论

战国时期科学技术特别是乐器制造工业的发展，促进了音乐声学的发展。

关于物体发声和振动的关系，古人从长期实践中早已有所了解。下举《考工记·㠯氏》对于甬钟的认识就是一个很好的例子：

> （钟）薄厚之所震动，清浊之所由出，侈（钟口大）弇（钟口小）之所由兴，有说。钟已（太）厚则石（不易发音），已（太）薄则播（声音发散），侈则柞（易发大声），弇则郁（发音

① 江西省历史博物馆：《江西贵溪崖墓发掘简报》，《文物》1980 年 11 期。

不畅)，长甬则震(振动发抖)。

这表明，古人已从制钟的经验中懂得，物体发音的高低是由振动情况决定的，而振动情况又和发音体的形状、大小、厚薄等等因素有着直接关系。

《考工记·磬氏》对磬也做出了合乎科学的总结，认识到磬体的厚薄、大小和发音高低的关系，从而提出磬的调音方法："已上(高)，则摩(磨)其旁(磬面)，已下(低)，则摩其耑(端)。"这就是说，如果发音偏高，就得适当把磬体磨薄一些；如果发音偏低，就要磨磬的两端，使磬体变得相对的短而厚。

《考工记·辑人》还对鼓的大小和鼓声的响度的关系做出合乎声学原理的经验总结："鼓大而短，则其声急而短闻；鼓小而长，则其声舒而远闻。"

《韩非子·外储说左下》有这样一条记载：

> (齐宣王)又问："儒者鼓瑟乎?"(匡倩)曰："不也。夫瑟以小弦为大声，以大弦为小声，是大小易序，贵贱易位。"

这表明，当时已从经验上懂得小(细)弦大(高)声，大(粗)弦小(低)声的道理。这和近代声学所说的弦线的振动频率与弦线的平方根成反比的道理是相符合的。

战国时期有关于共振现象的记载，例如：

> 为之调瑟，废(放置)一于堂，废一于室，鼓宫宫动，鼓角角动，音律同矣。夫或改调一弦，于五音无当也，鼓之，二十五弦皆动，未始异于声，而音君矣。(《庄子·徐无鬼》)

这表明，当时人们不但已经观察到两张瑟宫、角等基音弦间的共振现

象，而且观察到瑟的基音和泛音的共振现象。

《艺文类聚》卷十九引《尸子》："言美则响美，言恶则响恶。"《管子·宙合》："响不为恶声美。"这表明，当时人们已从经验上认识到音色是由发音体本身所决定的道理。

基于长期音乐实践，古人对音阶已经有了合乎音乐声学的一定认识。例如：

> 今五音之无不应也，其分审也。宫、徵、商、羽、角各处其处，音皆调均，不可以相逼，此所以无不受也。（《吕氏春秋·圜道》）

这是说，五声音阶的各音级是按照一定的生律法确定的，所以互相协调，而不互相干扰。

古人认识到，一个音阶不过有五个基本音级，但是它的变化却是无穷的。此即所谓"声不过五，五声之变，不可胜听也"[①]。古人还认识到，不同调的五声，同样招人喜欢。此即所谓"五声不同均，然其可喜一也"[②]。

上引的一些战国时期的议论都是关于五声音阶的。尽管"七音"（七声音阶）一词早在春秋晚期的记载中就已出现，[③]但是在先秦文献中却看不到像上引五声音阶那样稍较具体的议论。这种情况似在表明，春秋战国时期的七声音阶还不怎么流行，而五声音阶一直占主导地位。

战国文献中关于乐音体系的记载很少，今幸有曾侯乙墓编钟、编

---

① 《孙子·势篇》

② 《文选·啸赋》李善《注》引《鹖冠子》。

③ 《左传·昭公二十年》、《昭公二十五年》。

磬和江陵雨台山楚墓竹律等标音铭文出土，[1]才略得弥补。

据曾侯乙编钟标音铭文和测音结果看来，这架编钟既能奏出五声音阶又能奏出七声音阶，既能奏出古七声音阶又能奏出新七声音阶。古、新两种七声音阶的不同，仅在第四和第五音级之间音程的大小，相距一个全音的是新七声音阶，相距半音的是古七声音阶。中、下层曾侯乙编钟安排三个正鼓商角（变徵）音，却没有一个正鼓羽曾（清角）音，可见新音阶的出现确是晚于古音阶，当时也不居于主导地位。

曾侯乙编钟和编磬标音铭文表明，音阶是以宫、商、徵、羽为基音，取基音上方大三度音作为角音，再取角音上方大三度音作为曾音。其中羽的曾音还有一个单字专名叫做和。另外，宫、商、徵、羽四音的降半音又叫做辭（变）音。今将各音之间的关系图示如下：

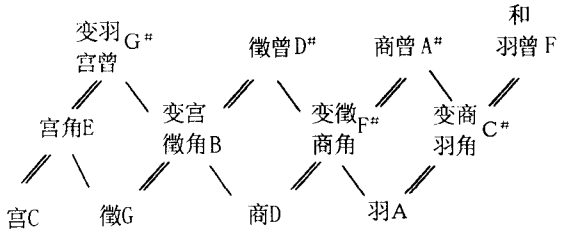


图 104　曾国十二音级构成关系图

如图所示，宫、徵、商、羽四个基音是按照五度相生的关系联系在一起的，而四个角音和四个曾音是按照三度定律法产生的。

曾侯乙编钟、编磬标音铭文把音大致分为五组。这就是居于音列中央的中组，比中组高八度的少（小）组，再高八度的少之反（半）组，比中组低八度的大组和再低八度的渣（此字不识）组。今以五声

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社，1989 年；湖北省博物馆：《湖北江陵雨台山 21 号战国楚墓》，《文物》1988 年 5 期。

音阶为例，表示于下（见表33）。

表33　曾侯乙编钟编磬音的分组表

组别	音级名称				
少之反组	巽反 少宫之反	少商之反	鈌反 下角之反	终反 少徵之反	壹反 少羽之反
少　组	巽 宫反 少宫	商反 少商	鈌 角反 少宫角 下角	终 徵反 少徵	壹 羽反 少羽
中　组	宫	商	宫角，角	徵	羽
大　组	大宫	大商	大宫角 钥	大徵	大羽
渣　组	渣宫	渣商	渣　钥 珈　钥 膺	渣　徵 珈　徵	渣羽

中组五声名称是五个基本音级名称，其余四组音级名称基本上是给它们加“少”、“大”、“渣”、“珈”等前缀，或者加“反”、“之反”等后缀来合成的。像中组那样用单字专名的（如巽、鈌、钥、膺）则为数较少。《尔雅·释乐》所说的“宫谓之重，商谓之敏，角谓之迭，羽谓之柳”也许与此相类似，但究竟是五声的异名还是哪一组的专名，今已很难考知了。

顺便指出，音分五组显然是由于音乐实际需要，从这一个侧面也可窥知当时曾国音乐已经发展到相当高的水平。

曾国的十二音级也就是十二律。如前所述，它的产生是按照五度相生（即三分损益）和三度相生两种生律法，这当是一种复合律制。

关于三度生律法，文献上没有明确的记载，不过《国语·周语下》所载周景王乐官伶州鸠的“平之以三，纪之以六，成于十二”这种讲

述，可资参考。王光祈做过这样解释："似乎先立黄钟、姑洗、夷则三律；然后再用太簇、蕤宾、无射三律，将上述三律之间，加以平分，成为六律；最后又以大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟六律，介于上述六律之间，于是遂得十二律。"[①]王说恐非伶州鸠本意，但很适于解释曾国三度生律法。

曾侯乙编钟铭文中有曾、楚、周、晋、齐、申六国律名对应关系的说明，其详如下面表 34 所示：

如 215 页表 34 所示，战国早期各诸侯国（地区）都有自己特有的律名。其中曾国有六个基本律名（浊姑洗是一个加浊字前缀的合成律名，故不计在内），这当是由于曾人常用六律所使然。这六律中有五个律名是和《国语·周语下》所载十二律名相一致，洛阳金村东周墓所出刻铭编磬有夹钟、姑洗二律名，[②]这证明《周语下》十二律名的出现确实很早。楚国有自己的十二律名，其中六个浊律名是由六个正律名派生的。[③]

战国时期著作《管子·地员篇》中载有三分损益法：

> 凡将起五音，先立一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有而三分去其乘，适足以生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分而去其乘，以是生角。[④]

若将这段文字用算式表示则如下：

---

① 王光祈：《中国音乐史》上册 24 页，中华书局，1941 年。

② 于省吾：《双剑誃古器物图录》卷下 17～19 页，1940 年。

③ 李纯一：《雨台山 21 号战国楚墓竹律复原探索》，《考古》1990 年 9 期。

④ 关于这一段文字，清方苞《删定管子》说是"疑本注语错入本文"。非是。

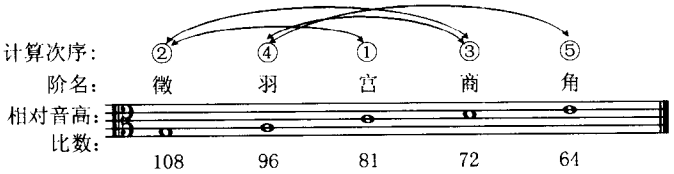
表 34　曾侯乙编钟铭文所见六国律名对应关系表

六国律名 《周语下》律名 音名 国别	C	C♯/D♭	D	D♯/E♭	E	F	F♯/G♭	G	G♯/A♭	A	A♯/B♭	B
	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟
曾	姑洗 宣钟(半)		妥宾		韦音		无𢍰嬴 𢍰(半)		黄钟 应音 (半)		大族 穆音 (半)	浊姑洗
周									郦音		刺音	
楚	吕钟	浊坪皇	坪皇	浊文王	文王	浊新钟	新钟	浊兽钟	兽钟	浊穆钟	穆钟	符于素 (?)
晋	六墉(半)										槃钟 (半)	
齐							吕音					
申			屖则									

注:律名后面带“(半)”的,表示它是该律的高八度专名。

计算次序	所得之音	算式
2	徵	$81\times\frac{4}{3}=108$
4	羽	$72\times\frac{4}{3}=96$
1	宫	$1\times3^4=81$
3	商	$108\times\frac{2}{3}=72$
5	角	$96\times\frac{2}{3}=64$

依其相对音高和比数列谱表示则为五声徵调式：

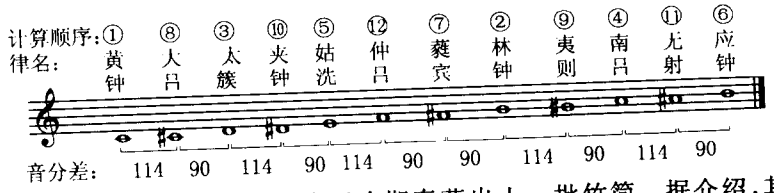


考古发现表明，五声徵调式是东周时期广为流行的一种调式。据此估计，我国三分损益法的出现不会很晚。

战国末期著作《吕氏春秋·音律篇》载有三分损益法的十二律计算方法：

> 黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟，夷则、南吕、无射、应钟为下。

设黄钟音高为 C_4（$=c'$），则其计算次序及邻音间音分差则如下谱所示：



近年甘肃天水放马滩战国晚期秦墓出土一批竹简。据介绍，其中《日书》乙种中有“讲述五行、五音、阳六律、阴六吕及变六十律相生之法和律数”[①]的 29 条。如：

宫一，徵三，栩（羽）五，商七，角九。（乙 72）

甲九木，子九水，日出□□水，早食□□□，林钟生大（太）簇，大吕七十六，□山。（乙 76）

乙九木，丑八金，早食七栩（羽）火，入暮中鸣六，大（太）簇生南吕，大（太）簇七十二，参阿。（乙 77）

丙七火，寅七火，暮食六角火，夜半后鸣五，南吕生姑洗，夹钟六十八，参阿。（乙 78）

丁六火，卯六水，东中五□土，日出日失八，姑洗生应钟，姑洗六十四，阳谷。（乙 79）

姑洗十三万九千九百六十八下应，中吕十三万一千七十二下主黄。（乙 183）

第二条至第五条中大吕、太簇、夹钟和姑洗四律的比数都无异于《淮南子·天文训》，其中姑洗一律与角相对应，而第六条载其积实数为 139968，因知它所根据的黄钟大数（积实数）及其计算方法和《淮南子·天文训》及《史记·律书》完全相同，即所谓“置一而十一三之”（1×3^{11}）所求得的 177147。第六条中吕一律积实数的根据当然也不能例外。

① 何双全：《天水放马滩秦简综述》，《文物》1989 年 2 期。

据此可知，第一条所载五声相生顺序中先羽后商的颠倒，定是由于抄写疏忽所致。而我国完备的三分损益法（包括五声和十二律相生法）的存在至迟应在战国晚期，它的产生定当远在此前。

湖北江陵雨台山战国中期楚墓曾出土竹律。[①] 用刮去表皮的无节异径细竹管制成，上有墨书的本律之宫和一些律的对应阶名。残损严重，存有铭文的残律管二支和残片二块。其铭文为：

①定新钟之宫为浊穆☒
　坪皇角为定文王商☒
② □(?)姑洗之宫为浊文王羽为浊☒
③ ☒之宫为浊兽钟羽☒
④ ☒为浊穆钟☒

这些律名和阶名都和曾侯乙钟、磬标音铭文无异，只是新钟、文王二律名所前缀的“定”字为此竹律所独有。按此字当读如正。同名的正浊二律相差半音，因知正表示原位的常律，浊表示低半音的变律。

据我们的研究，这套楚国竹律应原有十二管。[②] 各管律名和音高如下表示：

正	浊	正	浊	正	浊	正	浊	正	浊	正	浊
新	兽	兽	穆	穆	姑	姑	坪	坪	文	文	新
钟	钟	钟	钟	钟	洗	洗	皇	皇	王	王	钟
$F_4^{\#}$	G_4	$G_4^{\#}$	A_4	$A_4^{\#}$	B_4	C_5	$C_5^{\#}$	D_5	$D_5^{\#}$	E_5	F_5

① 湖北省博物馆：《湖北江陵雨台山21号战国楚墓》，《文物》1988年5期。
② 李纯一：《雨台山21号战国楚墓竹律复原探索》，《考古》1990年9期。

战国时期的记谱法文献失载，也没有这方面的考古发现。目前仅见《礼记·投壶篇》有投壶礼和射礼用的鲁鼓和薛鼓二谱：

鲁鼓：○□○○○□□○□○○□半○□○□○○○□□○□○

薛鼓：○□○○○□□○□○○□□○□○○□□半○□○○○□□○

经文说："取半以下为投壶礼，尽用为射礼。"郑玄《注》："圜者击鼙，方者击鼓。"因为没有速度和节奏的说明或标记，今已无从知其仿佛。

第五节　音乐思想

春秋晚期以来的百家争鸣局面一直延续下来，到战国时期达到高潮。下面且就墨子、杨朱、孟子等七家音乐思想略加论列。

墨子的"非乐"

墨子名翟，鲁国人，一说宋国人，生卒年代约当公元前479～403年。他大概是一个出身于手工业工人的"士"，是一位著名的政治活动家、卓越思想家，也是墨家学派创始人。

墨子和初期墨家的学说，基本上是代表春秋战国之际出现的小生产者阶层（包括手工业工人、自由农民和小商人等），即墨子所谓的"农与工肆之人"的利益。

小生产者阶级不是新的生产关系的体现者，不可能具有反抗统治阶级的革命自觉性，而墨子和初期墨家毕竟是小生产者阶层中上

升起来的“士”，更不可能和统治阶级进行坚决的斗争，因此，他们的社会政治理想只能是一些眼前的实际利益，即就人民群众来说，是“饥者得食，寒者得衣，劳者得息，乱者得治”[①]；对“王公大人”来说，是“国家之富，人民之众，刑政之治”[②]。概括言之，就是一种直观的狭隘功利主义的“兴天下之利，除天下之害”[③]。这就是说，他们幻想在基本上维持现有的社会制度下，维持小生产者的温饱生活，维持国家的和平安定。由于小生产者的生活状况和其他劳动群众并无多大差别，所以这种理想也在相当大的程度上反映了其他广大劳动群众的迫切要求。

因此，他们要实现这种理想，只能采取投靠当权统治者进行上说下教的妥协改良的方法。具体做法是根据国家当务之急，分为五项十事：

> 凡入国，必择务而从事焉。国家昏乱，则语之尚贤、尚同；国家贫，则语之节用、节葬；国家熹（喜）音湛湎，则语之非乐、非命；国家淫僻无礼，则语之尊天、事鬼；国家务夺侵凌，则语之兼爱、非攻。（《鲁问》）

其中“非乐”是针对当权统治者的“熹音湛湎”（沉溺于音乐享乐）而提出的。关于这一问题，在今存的《非乐上》有比较集中的论述。

墨子承认“乐”是“耳之所乐”。但当权统治者的“为乐”是建立在“亏夺民衣食之财”的基础之上，“不利乎人”，上不中“圣王之事”，下不中“万民之利”，不能“兴天下之利，除天下之害”，所以墨子主张“非乐”。

---

① 《墨子·非命下》。以后引用《墨子》只注篇名。

② 《尚贤上》。

③ 《非命下》。

《非乐上》从当权统治者“为乐”的整个过程，即制造乐器、演奏和欣赏三个环节，详细分析论证“为乐”的害处。

在制造乐器这一环节上，墨子指出：当权统治者“王公大人”制造乐器，“必将厚措敛乎万民”，加重人民群众的负担，而所造乐器对人民群众毫无用处，不中“民之利”，对于“求兴天下之利，除天下之害”也“无补”。在墨子看来，当时急待解决的实际问题有二：一是人民群众的起码的物质生活，即“饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息”三种“民之巨患”；一是国家没有和平安定的社会秩序，即“大国即攻小国，大家即伐小家，强劫弱，众暴寡，诈欺愚，贵傲贱，寇乱盗贼并兴”的“天下之乱”。而“王公大人”“厚措敛乎万民”所制造的乐器，既不能给人民群众当饭吃，当衣穿，当房子住，又不能保障国家的安全，维持社会的正常秩序；既不能“兴天下之利”，又不能“除天下之害”。因此，墨子得出这样的结论：“姑尝厚措敛乎万民，以为大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以求兴天下之利，除天下之害而无补也”。

演奏音乐，“王公大人”一定要用当年（壮年）来充当演奏者，这就浪费了壮劳动力，妨碍了社会生产，加重了人民群众的负担。而表演乐舞的人，不但不从事生产劳动，还得吃好的、穿好的（“食必粱肉，衣必文绣”），以保持好看的“面目颜色”和美丽的外观。这样一来，这些本来可以从事生产的人，不但不能养活自己，反而要靠人民群众来供养；不但没有保持自己原有的生活水平，反而大为提高，从而更加重人民群众的负担。因此，墨子愤慨地说：“今王公大人惟无为乐——亏夺民衣食之财以拊乐，如此多也！”

“王公大人”在欣赏音乐时，还得要人来陪侍。如果叫“君子”（臣下、官吏）来陪侍，就必要影响他们的“听治”（统治活动）。如果

叫“贱人”(劳动群众)来陪侍,就一定会妨碍他们的“从事”(生产活动)。因此他断定:“为乐非也”。

据此可知,墨子所“非”的“乐”,是统治阶级的音乐享乐和礼乐。作为墨子“非乐”根据的“利”,虽然包括统治阶级的“利”(如“听治”),但他所着重的是被统治阶级的“万民之利”。他之所以屡屡提到“亏夺民衣食之财”和“厚措敛乎万民”,就是基于这个原因。所谓“万民之利”,首先是关系到人民群众起码物质生活的“三患”,再就是破坏和平、安定社会秩序的“天下之乱”。墨子认为,当权统治者的“为乐”,不仅不能解决反而助长民之“三患”和“天下之乱”,所以他极力加以反对。

墨子针对当时“民有三患”和“天下之乱”等实际问题,为了减轻人民群众的负担,改善他们的生活,指出当权统治者淫侈的音乐享乐和繁饰礼乐,是建筑在广大人民群众的饥寒痛苦之上,替广大人民群众喊出了不平的呼声,向当权统治者提出了尖锐的批评和严正的抗议,这无疑是正确的、正义的,也是进步的。但是,墨子这种“非乐”主张有很大的片面性。这主要表现在:他不懂得上述实际问题产生的根本原因在于阶级剥削和阶级压迫,因而他错误地归结到当权统治者的“为乐”上;再加上他对音乐的本质、特点和作用没有正确而全面的认识,以致把作为一定现实生活的一种艺术反映的音乐和性质不同、范畴不同的政治经济混同起来,用直观的狭隘功利主义观点去对待当权统治者的“为乐”,要求它直接解决“民之三患”和“天下之乱”。因此,他得出这样偏颇的结论;“今天下士君子请(诚)将欲求兴天下之利,除天下之害,当在乐之为物,将不可不禁而止也。”

从狭隘功利主义出发主张“非乐”的墨子,自然要反对儒家的

"繁饰礼乐"[1]和"厚葬久丧"[2]，反对"王公大人"用"女乐"殉葬[3]，这无疑是正确的。但是，墨子过于片面偏激，连农夫"息于瓴缶之乐"也都全盘加以否定，以致无法回答程繁所提出的"譬之犹马驾而不税，弓张而不弛，无乃非有血气者之所不能至"[4]的问题。

墨子的"非乐"理论和主张，对于音乐艺术本身来说，是一种反动，没有什么积极意义。但是，就它作为墨子的社会政治学说的一个组成部分来说，它基本上反映了春秋战国之际的小生产者和广大人民群众的迫切要求，对统治阶级的音乐享乐、繁饰礼乐和以"女乐"殉葬提出了严正的批判，这在当时历史条件下，是有其相当的进步意义。

杨朱后学的节乐说与纵乐说

杨朱学派的创始人杨朱，字子居。[5] 其生平事迹之可考者甚少。他的活动约在战国中期，稍晚于墨子，而为孟子的前辈。其生卒年代约为公元前414～前334年。[6] 杨朱学派在当时是一个颇有影响并与儒、墨相鼎峙的学派。

杨朱学说的主旨是"为我"[7]，即"贵己"[8]或"全性保真"[9]（保全自己的生命和本性），不为身外事物而损累自己的身体。这是一种

① 《非儒下》。
② 《公孟》。
③ 《节葬下》。
④ 《三辩》。
⑤ 《庄子·寓言》。
⑥ 此从陈此生说。见所著《杨朱》，商务印书馆，1930年。
⑦ 《孟子·尽心上》。
⑧ 《吕氏春秋·不二》。
⑨ 《淮南子·氾论训》。

个人主义或利己主义的“为我”主义。然而并非完全消极避世，也非损人利己，而是“不与”“不取”[1]的互不侵犯、互相尊重个人私有财产而“利天下”的一种社会理想。

根据《吕氏春秋》、《庄子》等书所载，得知战国后期的杨朱后学，有属于节欲派的子华子和属于纵欲派的詹何、魏牟等人。前者主张节乐，而后者主张纵乐。

在奴隶制向封建制转变的东周时期，随着地主阶级的形成，同时出现了一种由奴隶主贵族蜕变而来的自由农民小生产者。他们拥有残余的一小块土地，过着降格的自给自足生活。他们所接触、所关心的只是自己拥有的那一小块土地，同时他们的思想中还混杂着一些他们所由蜕变而来的那个阶级的思想残余。由于土地的不断集中和长期兼并战争，使得他们的生活不断受到破坏，甚至不可避免地破产沦为农奴。他们既迫切要求保住自己的经济地位和社会地位，又十分惧怕激烈的阶级斗争和急剧的社会变革，惟求洁身引退于现实矛盾之外。杨朱学派的“为我”“贵己”正是这种小生产者思想的一种反映。

杨朱后学节欲派直承杨朱“为我”“贵己”学说，探求什么是和怎样能保全个人的最大利益。据《吕氏春秋·重己》所述，他们认为，人只是有生命（“生”）的肉体（“身”或“形”），生命和身体是不可分割的，是自己独有的东西，也是个人生活的根本。如果一旦失掉它，用世界上任何贵重的东西都换不回来。这就是“性命之情”。“达乎性命之情”的“有道者”认为，要想保全个人（“贵己”），就必须保全个人的身体生命（“贵生”、“全生”或“完身养生”）。可见节欲派

① 《列子·杨朱》。

的“重己”“贵生”和杨朱的“为我”“重生”并没有什么实质上的不同。

节欲派对于“贵生”的认识和做法略如下引文字：

> 圣人深虑天下，莫贵于生。夫耳目鼻口，生之役也。耳虽欲声，目虽欲色，鼻虽欲芬芳，口虽欲滋味，害于生则止。在四官者，不欲利于生者则弗为。由此观之，耳目鼻口，不得擅行，必有所制。譬之若官职，不得擅为，必有所制。此贵生之术也。（《吕氏春秋·贵生》）
>
> 天生人，而使有贪有欲。欲有情，情有节。圣人循节以制欲，故不过行其情也。故耳之欲五声，目之欲五色，口之欲五味，情也。此三者，贵贱愚智贤不肖，欲之若一。虽神农黄帝，其与桀纣同。圣人之所以异者，得其情也。由贵生动，则得其情矣；不得贵生动，则失其情矣。此二者，死生存亡之本也。（《吕氏春秋·情欲》）

节欲派认为，身体生命是自然给予的，但要由人自己来保养才能长寿。耳、目、鼻、口等感官是为“全生”而“立”的，具有“全生”的生理本能——“欲”，但也具有不小的盲目性，所以它的活动结果并非都“利于生”，还有“害于生”的。这“利于生”的部分是正常的“情”，即在“全生”限度（“节”）之内的“欲”，这是要加以肯定和保持的；“害于生”的部分是不正常的“贪”，即超出“全生”限度之外的“欲”，这是应该加以否定和排除的。所以感官“不得擅行，必有所制”。这就是说，对于欲望的满足，不应仅仅根据其自身的本能，还必须经过理性的判断和节制。这种理性就是“达乎性命之情”或“得其情”、“不过行其情”的“道”。要想“重己”“贵生”，要想长寿，就必须根据“道”来节欲（包括节乐）。

节欲派既然肯定“情”及其满足是“利于生”合于“道”的，所以又进而肯定这是不分“贵贱愚智贤不肖”的，即对任何人说来都是正当合理的。这里既隐含着自由农民小生产者的平均主义理想，又具有反对统治阶级贪得无厌的意义。

节欲派所肯定的“情”是一些个人“耳目鼻口”的感官欲望，而其所满足的范围则是感官生活上所必需但又比较讲究的衣食住行，以及“声色音乐”等。有了这些才能长远保持个人的身体生命，并使个人长远舒适快乐地生活下去。例如他们说：

> 昔先圣王之为苑囿园池也，足以观望劳形而已矣；其为宫室台榭也，足以辟燥备湿而已矣；其为舆马衣裘也，足以逸身煖骸而已矣；其为饮食酏醴也，足以适味充虚而已矣；其为声色音乐也，足以安性自娱而已矣。此五者，圣王之所以养性也，非好俭而恶费也，节乎性也。(《吕氏春秋·重己》)

在节欲派看来，这种包括“声色音乐”在内的比较讲究的生活要求是“节乎性”的。这里明显表现出，那种由奴隶主贵族蜕变而来的自由农民小生产者的降格生活的特色。

战国晚期杨朱后学已经趋向于纵欲养生，成为纵欲派，因而主张纵乐。例如：

> 人之情，目欲视色，耳欲听声，口欲察味，志气欲盈。人上寿百岁，中寿八十，下寿六十，除病瘐死丧忧患，其中开口而笑者，一月之中不过四五日而已矣。天与地无穷，人死者有时，操有时之具，而讬于无穷之间，忽然无异骐驥之驰过隙也。不能说(悦)其志意，养其寿命者，皆非通道者也。(《庄子·盗跖》)

纵欲派认为，目、耳、口、志气等欲望是“人之情”，只有率情而动，使之得到满足，生活才能快乐而有意义，寿命才能延长。在人的短短一生之中，除掉“病瘐死丧忧患”之外，真正开心的日子实在少得可怜。因此，与其节欲“重生”，不如索性纵欲养生。纵欲派这个“道”，实即尽情享受个人眼前利益之道。他们假借管仲的口，把这个“道”说得更为淋漓尽致：

> 恣耳之所欲听，恣目之所欲视，恣鼻之所欲向，恣口之所欲言，恣体之所欲安，恣意之所欲行。夫耳之所欲听者音声，而不得听，谓之阏聪；目之所欲见者美色，而不得视，谓之阏明；鼻之所欲向者椒兰，而不得嗅，谓之阏颤；口之所欲道者是非，而不得言，谓之阏智；体之所欲安者美厚，而不得从，谓之阏适；意之所欲为者放逸，而不得行，谓之阏性。凡此诸阏，废虐之主。去废虐之主，熙熙然以俟死，一日、一月、一年、十年，吾所谓养。拘此废虐之主，禄而不舍，戚戚然以至久生，百年、千年、万年、非吾所谓养。（《列子·杨朱》）

纵欲派的出现是有其社会历史根源的。战国晚期奴隶制已经基本上被废除掉，封建地主阶级的统治已经普遍地建立起来，同时大土地的占有已由奴隶主阶级手中转移到封建地主阶级手中。这样，就必然使得因社会经济变革而出现的自由农民小生产者阶级，随着社会经济变革的完成而解体，他们的绝大多数不可避免地破产沦为农奴。他们无力摆脱这种悲惨的历史命运，看不到自己的前途，“不与”“不取”的社会理想也已破灭了，只得就行将失去的眼前利益着想，及时纵欲行乐（包括纵情于声色音乐），不再去考虑什

么“长生久视”。他们由失望而绝望，由消极而颓废，由节欲“重生”而纵欲“养生”，在音乐方面则由快乐主义而享乐主义。

在我国早期音乐思想史上，是杨朱学派首先提出“声色音乐”能够“安性自娱”，即给人的心理、生理以刺激而产生快感。这种观点虽然很片面，也不很正确，但其中含有一定的唯物主义倾向。他们还肯定“声色音乐”是个人感官生活所不可缺少的东西，人人都有享受它的天性和权利。这在当时历史条件下，也具有一定的历史意义和进步作用。

孟子的“乐仁义”音乐观

孟子名轲，鲁邹邑人。他的生卒年代已不可确考，约当公元前390～前305年。《史记·孟荀列传》说他“受业子思之门人”，是一个显赫的士。他游历过一些诸侯国，做过齐宣王的卿。因为他的学说“迂远而阔于事情”，没有被采用过。晚年不再出游，“退而与万章之徒，序《诗》、《书》，述仲尼之意，作《孟子》七篇”。

孟子对音乐的本质有明确的看法：

> 仁之实，事亲是也。义之实，从兄是也。智之实，知斯二者弗去是也。礼之实，节文斯二者是也。乐之时，乐斯二者。乐则生矣；生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之手之舞之。（《孟子·离娄上》[1]）

孟子认为，“仁”的内容是侍奉父母，“义”的内容是顺从兄长，“智”的内容是懂得并坚持贯彻“仁义”，“礼”的内容是调节和修饰“仁

① 以后引用《孟子》，只注篇名。

义”，“乐”[1]的内容是爱好“仁义”。爱好“仁义”就会产生快乐，产生快乐就无法抑止，就不知不觉地手舞足蹈起来。

孟子认为，人性生来就是善的。具体地说，人生来就具有“良知”、“良能”或“四端”，即天赋的道德本性或本能。人若向内反省，把它加以扩充，就成为“仁”、“义”、“礼”、“智”等四德。例如他说：

> 恻隐之心，人皆有之；羞恶之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。恻隐之心，仁也；羞恶之心，义也；恭敬之心，礼也；是非之心，智也。仁义礼智非由外铄也，我固有之也，弗思耳矣。（《告子上》）
>
> 恻隐之心，仁之端也；羞恶之心，义之端也；辞让之心，礼之端也；是非之心，智之端也。……凡有四端于我者，皆扩而充之矣，若火之始然（燃），泉之始达。（《公孙丑上》）
>
> 人之所不学而能者，其良能也；所不虑而知者，其良知也。孩提之童，无不知爱其亲者，及其长也，无不知敬其兄也。亲亲，仁也；敬长，义也。（《尽心上》）

参照以上言论可知，孟子认为，人在先天上就具有“良能”、“良知”，顺从扩充“良能”、“良知”就会产生快乐，于是自然会有所表现而成为“乐”。这表明，孟子所谓的“乐”是抽象的，即超历史超阶级的天赋道德本能的一种表现。这显然是一种主观唯心主义的音乐起源论。

孟子认为，人之所以能够欣赏音乐，就人的主观方面说来，是由于人的感官具有共同性而有美感共同性，例如他说：

---

① 孟子所谓的“乐”和古代乐的涵义相同，是指音乐、诗歌和舞蹈相结合而成的总体而言。

> 至于声……天下期于师旷，是天下之耳相似也……故曰……耳之于声，有同听焉。(《告子上》)

就音乐本身说来，音乐所使用的声音并非一些无关紧要的、自然形态的声音，而是经过逻辑化提炼为具有固定音高和固定音程关系，即具有美学特性的“五音”：

> 师旷之聪，不以六律不能正五音……既竭耳力焉，继之以六律正五音，不可胜用也。(《离娄上》)

但是，“五音”本身只是音乐所使用的物质材料，还不是音乐。音乐还必须具有符合于人的“良知”、“良能”(即“仁义”)的特定思想内容和相应的技巧。关于这一点，他在以奏乐的条理比喻孔子圣德的议论中说得很清楚：

> 孔子，圣之时者也。孔子之谓集大成。集大成也者，金声而玉振之也。金声也者，始条理也；玉振之也者，终条理也。始条理者，智之事也；终条理者，圣之事也。智，譬则巧也；圣，譬则力也。由(犹)射于百步之之外也，其至，尔力也；其中，非尔力也。(《万章下》)

孟子所谓的“智”，通常是指以人的“良知”、“良能”的“仁义”作为判断是非或行事的标准而言。如言“智之实，知斯二者(按指“仁义”)弗去是也”[①]；“是非之心，智也”[②]。由此引申，举凡顺从“仁义”这种天性或固有规律行事就是智。请看：

---

① 《离娄下》。

② 《尽心下》。

天下之言性也，则故而已矣。故者以利（朱熹《集注》：利犹顺也）为本。所恶于智者，为其凿也。如智者若禹之行水也，行其所无事也。如智者亦行其所无事，则智亦大矣。天之高也，辰之远也，苟求其故，千岁之日至，可坐而致也。（《离娄下》）

"智"是"以利为本"或"行其所无事"的"则故"，也就是顺从事物的自然天性或固有规律的意思。禹之所以能治好水，千年后的日至之所以"可坐而致"，就是因为能"求其故"而"则故"。从这个意义说来，"始条理者，智之事也"当含有音乐合于表现规律的意义。

孟子又把"智"比做"巧"。《尽心下》说：梓匠轮舆能与人以规矩，不能使人巧。"《离娄上》说："离娄之明、公输子之巧，不以规矩不能成方圆。"这表明"巧"和"规矩"密切相关，不管把"规矩"理解为法则或准则，"巧"都是指按照"规矩"来运用相应的技巧，并体现为一定的形式而言。惟其音乐有"智""巧"才能"中"，才能准确表现内容。据此看来，"始条理"的"智""巧"是着重说明音乐表现的规律和技巧、形式等关系问题。

孟子所谓的"圣"，通常是指具有极高的美而言。例如：

可欲谓之善，有诸已之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。（《尽心下》）

这就是说，人所可欲的四德叫做"善"，本身确实具有"善"的叫做"信"，"信"充满于自身叫做"美"，既充满又光辉地表现出来叫做"大"，"大"而融会贯通叫做"圣"，"圣"到不可知的境界叫做"神"。这些话本来是就道德修养的不同程度而言。若从音乐方面看来，"圣"当是指思想内容的较大深度。孟子之所以把"圣"比做"力"，大概就是由于这个缘故。因此，

他认为“圣”而有“力”才能“至”，即能深入人心。

“充实之谓美”云云，“圣”当含有“充实”的内容和被“充实”的形式两方面。“充实而有光辉之谓大”，当指“充实”的内容和光辉地表现出来的形式。而“圣”，不仅要“充实”和光辉地表现出来，还要融会贯通。这里面当含有“充实”的“善”与其光辉地表现出来的形式在最高程度上统一起来的意义。据此看来，“仁且智，夫子既圣矣”[①]的说法和这个观点颇为一致。但是“圣”与“智”不是平行的，“圣”居于主导地位，所以“条理”开始于“智”而终结于“圣”。

如果上面的分析大体不错的话，那么，就可以得出如下几点认识：

一、有“智”，“巧”才能充分表现出音乐的思想内容，具有高度的艺术性；有“圣”，“力”才能具有深刻的思想内容或高度的思想性。这两方面相辅相成，不可偏废。兼此二者，才是“集大成”，才具有真正的美。

二、但是，内容是首要的，并对形式起决定作用。

三、美的主要根据是“善”即“德”，换言之，“善”与“美”是统一的。

孟子的这些看法中含有一些合理成分和辩证因素。但是，如果注意到他那抽象的性善论是其理论基础，他所谓的“德”、“善”、“美”是超历史超阶级的，实质上都是贵族地主阶级的货色，那就不难看出其先验论的唯心主义实质，也不难看出其阶级性和虚伪性。

在孟子看来，“仁声”即雅颂之乐是一种很好的教化手段。他说：

> 仁言不如仁声之入人深也，善政不如善教之得民也。善政，民畏之；善教，民爱之。善政，得民财；善教，得民心。
> （《尽心上》）

---

① 《公孙丑上》。

这意思是说，“仁言”固然能感化人，但“仁声”更能感化人。“善政”只能压服人民，有助于对人民的统治，但使人民畏惧；“善教”能感化人民，得到人民真心的拥护。因此，“善教”可以做为“善政”的一种重要补充，而“仁声”则是“善教”的一种手段。

关于“善教”的内容，孟子概括为“人伦”[①]，即人与人之间的社会关系及其相应的行为准则，也就是“仁义礼智”等社会规范和道德规范。其目的是为了使“小民亲于下”[②]。

孟子肯定“雅乐”，誉之为“仁声”，否定“郑声”，斥之为“恶声”[③]。所谓“郑声”和“雅乐”，当是《梁惠王·下》所说的“今之乐”、“世俗之乐”和“古之乐”、“先王之乐”。前者来自民间，其中一部分被统治阶级用为享乐音乐；后者是传统的礼乐。二者虽皆为乐，但在孟子看来，“雅乐”合于“仁义礼智”、“四德”，而“郑声”则否。孟子反对统治阶级用为享乐音乐的那部分“郑声”，有其一定的进步意义；但他只肯定“先王之乐”而抹煞属于民间的“新声”，则又具有很大的保守性。音乐是现实生活的一种反映，是人民群众手中的一种教育手段和斗争武器。像孟子那样一味“颂古非今”，是雅非俗，那只能表明他是想开倒车。

宋尹学派的音乐修心养生说

宋钘和尹文都是战国后期齐国稷下有名的学士，而其学派是当时的一个重要学派。据考证，大率宋、尹是师弟关系；宋钘在齐当威、宣之世（公元前357～前301年），其年岁或长于孟子，至少亦上下年

① 《滕文公上》。
② 《滕文公上》。
③ 《万章下》。

纪；尹文稍迟，逮于宣、湣(公元前319～前284年)。[①] 今存的《管子》一书中的《心术上》、《心术下》、《白心》和《内业》等四篇是他们的著作。[②]

《心术》等四篇中谈到音乐的主要有这两处：

> 凡人之生也，天出其精，地出其形，合此以为人。和乃生，不和不生。察合之道，其情不见，其征不觏。平正擅匈(胸)，沦洽在心，此以长寿。喜怒之失度，乃为之图。节其五欲，去其二凶。不喜不怒，平正擅匈(胸)。凡人之生也，必以平正；所以失之，必以喜怒忧患。是故止怒莫若诗，去忧莫若乐，节乐莫若礼，守礼莫若敬，守敬莫若静。内静外敬，能反其性，性将大定。(《内业》)
>
> 凡民之生也，必以正平；所以失之，必以喜乐哀怒。节怒莫若乐，节乐莫若礼，守礼莫若敬，守敬莫若静。外敬而内静者，必反其性。(《心术下》)

它的大意是这样：有生命的人是由自然之天所赋予的“精”(即“精气”，有时又叫“灵气”)和地所赋予的“形”(身体)相结合而成的，而且只有这二者相“合”(结合、化合之意)人才能生存下去。要想保持生命或长寿，就必须使精气充满于内心而与身体相“合”。“精”与“形”不和是由于心不“正平”(或“平正”)，而心不正平是于心不“虚静”，即内心为“喜怒忧患”或“喜乐哀怒”等情欲所充满所扰乱，所以养生必

---

① 1. 郭沫若：《稷下黄老学派的批判》，《十批判书》，群益出版社，1950年；
2. 郭沫若：《宋钘尹文遗著考》，《青铜时代》，新文艺出版社，1951年。

② 1. 郭沫若：《宋钘尹文遗著考》，《青铜时代》，新文艺出版社，1951年；
2. 刘节：《管子中所见宋钘一派学说》，《古史考存》，人民出版社，1958年。

须“修心”“节欲”。音乐诗歌最能“去忧”“节怒”，所以是修心节欲的一种最好手段。而最能“节乐”的是“礼”，最能“守礼”的是“敬”，最能“守敬”的是“静”。如果能做到内心“虚静”和外形恭敬，就能使内心“正平”，充满精气，回复人的本性，本性大大地安定下来就能长寿。

据此可知：一、宋尹学派所说的“乐”是节于礼之乐，即礼乐之乐；二、音乐诗歌能去忧节怒，所以关系到修心养生的节欲；三、“节乐莫若礼”，所以它还和社会政治有关。

宋尹学派认为，心主宰着各有其职分即本能的感官（“九窍”），而心的本性（“心之情”）是“虚静”、“正平”，所以心虚静、正平则“无为”[①]，无为则不去参与感官的活动，于是感官就能保持“人之情”的自然而正常的“欲寡”状态，从而“和乃自成”，健康长寿。心因受外物诱惑而产生“忧乐喜怒欲利”等贪欲（即所谓的“欲”或“嗜欲”），感官就会失其职分而“欲多”，以致损害健康和生命。

但是，宋尹学派所谓“人之情欲寡”并非真正的寡，而是相当得多。例如：

> 子宋子曰：“人之情欲寡，而皆以已之情为欲多，是过也。”故率其徒，辨谈其说，明其譬称，将使人知情之欲寡也。应之曰：“然则亦以人之情为目不欲綦（极）色，耳不欲綦（极）声，口不欲綦（极）味，鼻不欲綦（极）臭，形不欲綦（极）佚——此五綦（极）者，亦以人之情为不欲乎？”曰：“人之情欲是已。”（《荀子·正论》）

① 《心术上》。

根据当时的历史情况看来，欲此“五綦”的人当非劳动群众所敢奢望，只能是统治阶级的要求。根据他们认为“贵贱有等，亲疏有体”或“明分以谕义”的“礼”，就是“因人之情”[1]的看法看来，他们的主张当是从地主阶级的立场出发的。

宋尹学派认为，心的虚静正平是本自道。所谓道，就其本义来说，是“天地之纪”[2]，即天地和气（包括精气）的道，亦即世界万物的总规律。《心术上》说：“天之道虚，地之道静。”《内业》说：“天主正，地主平。”《白心》说：“天不始不随，天不为一物枉其时。”《心术下》说：“是故圣人若天然，无私复也；若地然，无私载也。私者乱天下者也。”这种对于道的虚静正平的基本观念，当是从人对于自然的直观而来的。

由上所述可知，宋尹学派基本上是用一种朴素唯物主义观点去解释养生的根本在于保持“精”和“形”之“和”，即“虚静正平”的“心之情”，或“欲寡”的“人之情”；其关键在于修心识道；其方法为节欲。音乐诗歌能“去忧节怒”，所以它是节欲以修心养生的一种手段。

宋尹学派对社会政治的看法，在《心术上》有明确的说明：

> 虚而无形谓之道。化有万物谓之德。君臣父子，人间之理谓之义。登降揖让，贵贱有等，亲疏有体谓之礼。简物小大一道，杀僇禁诛谓之法——天之道，虚其无形。虚则不屈，无形则无所低赶。无所低赶，故徧流万物而不变。德者道之舍，物得以生生，知得以职（识）道之精。故德者，得也；得也者，谓得其所以然也。无为之为道，舍之之谓德。故道之与德无间，故言之者不别也。人间之理者，谓其所以舍

① 《心术上》。

② 《白心》。

也。义者，谓各处其宜也。礼者，因人之情，缘义之理，而为之节文者也。故礼者，谓有理也；理也者，明分以谕义之谓也。故礼出乎义，义出乎理，理因乎道者也。法者所以同出，不得不然者也。故杀僇禁诛以一之也。故事督乎法，法出乎权，权出乎道。

"德者道之舍，物得以生生"的意思是说，道的作用是普遍的、无所不及的。"人间之理者，谓其(道)所以舍也"的意思是说，义、礼、法这一套人间之理也是道的一种作用，也是从道引申出来的。所谓义，是"君臣父子""各处其宜"。所谓礼，是"因人之情，缘义之理，而为之节文"，或者"明分以谕义"的"登降揖让，贵贱有等，亲疏有体。"所谓法，是维护义和礼所必需的"杀僇禁诛"。很明显，这一套"人间之理"，实际上是一套社会政治制度。这从义、礼方面说来，是"礼出乎义，义出乎理，理因乎道"；从法的方面说来，是"事(按指义、礼)督乎法，法出乎权(按指权柄、君权)，权出乎道"。这表明，宋尹学派把义、礼归结于法，主张法治。他们这样用自然之道来论证其社会政治学说的合理性，就必然陷入历史唯心主义。

据此看来，宋尹学派所主张的"节乐莫若礼"，除了具有修心养生的意义之外，还具有社会政治意义。

宋尹学派的学说当有其渊源，可能是在吸收子产的礼乐学说和杨朱节欲派的音乐修心养生说的基础上，发展成为自己的体系。

老庄学派的虚无主义音乐观

一般认为，老子和庄子是先秦道家的代表。老庄学派在当时是

一个颇有影响的学派。由于历史记载不清，老子究竟为何人及生卒年代等均难确考，以致说法不一。现存《老子》一书，当是出自战国时期老子后学的手笔。庄子名周，宋人，生活年代可能略晚于孟子。现存《庄子》三十三篇，一般认为内七篇为庄周所作，外、杂篇是其门徒或其他道家学派的作品。

老子认为，先有一个独立存在的精神实体，即"道"或"无"，然后才产生出物质世界，即"无"产生"有"。老子还认为，世界事物的矛盾对立，如有无、美丑等是相互依存的，并且是可以相互转化的，但其结果是一种虚无主义的循环论，即"无"生"有"，"有"归于"无"。因此老子对世界一切事物，包括音乐艺术，持虚无主义的否定态度。他说：

> 五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人发狂，难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目。
>
> （《老子第十二章》）

"五音令人耳聋"是说人耳对"五音"的审美活动是毫无意义的，有害的，从根本上否定了音乐艺术。

庄子学派继承老子这种虚无主义思想，并且变得更加极端，追求个人精神自由，根本不承认有是非、真伪和美丑之分，把它推入相对主义的泥坑，因而自然也完全否定人耳对"五声"的审美活动，说它是"害生"的：

> 且夫失性有五：一曰五色乱目，使目不明；二曰五声乱耳，使耳不聪；三曰五臭熏鼻，困惽中颡；四曰五味浊口，使口厉爽；五曰趣舍滑心，使性飞扬。此五者，皆生之害也。
>
> （《庄子·天地篇》）

在庄子学派看来，“六律”和各种乐器，乃至音乐家的耳朵，都是使人失掉“素朴”天性、使天下大乱的根源，因此他们主张一律加以毁弃。他们说：

> 擢乱六律，铄绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣。灭文章，散五采，胶离朱之目，而天下始人含其明矣……，彼人含其明，则天下不铄矣。人含其聪，则天下不累矣……彼曾、史、杨、墨、师旷、工倕、离朱，皆外立其德，而以爚乱天下者也。（《庄子·胠箧篇》）

老子是一个复古主义者，反对一切文明（包括音乐）；认为一切文明和进步都是罪恶的根源，只有回复到“小国寡民”[①]的原始社会才是最理想的社会。这反映了春秋战国之际走向没落的奴隶主贵族悲观、厌世的心态。而庄子学派更走向极端，认为社会一切文明、一切进步都是使人失掉朴素本性、使天下大乱的根源，主张倒退到毫无文明、是非不分、生死莫辨的浑浑沌沌的“至德之世”[②]。这当是破了产的奴隶主贵族陷入悲观、绝望境地的一种思想反映。

基于这种对社会政治的虚无主义态度，老庄学派自然要否定作为一种艺术或文明的“五音”。而庄子学派还明确地反对作为社会道德规范的礼乐。《庄子·马蹄篇》说：“澶漫为乐，摘僻为礼，而天下始分矣。”《缮性篇》索性说：“礼乐徧行，则天下乱矣。”历史向前发展着，贵族奴隶主阶级彻底没落了，他们只能以绝望和仇视的眼光去看待一切文明和一切进步。

---

① 《庄子·马蹄篇》。

② 《庄子·马蹄篇》。

荀子的“合同”“辨异”礼乐观

荀子名况，字卿，又称孙卿，战国后期赵国（今山西安泽）人，生卒年代约为公元前318～前238年。他曾历游齐、燕、秦、赵、楚诸国，任过齐的祭酒和楚的兰陵（今山东苍山县兰陵镇）令，晚年家于兰陵著书，现存有《荀子》三十二篇。

荀子认为，人的天性是爱美的，就耳的感官说来，其天性是爱好音乐（包括诗歌和舞蹈）的。他说：

> 若夫目好色，耳好声，口好味，心好利，骨体肤理好愉佚，是皆生于人之情性者也；感而自然，不待事而后生之者也。（《荀子·性恶》[1]）
>
> 夫人之情，目欲綦色，耳欲綦声，口欲綦味，鼻欲綦臭，心欲綦欲。此五者，人情之所必不不免也。（《五霸》）

这表明，尽管荀子不懂得“耳好声”、“耳欲綦声”是社会历史的产物，但是，他从人性这一根本上肯定人对音乐的爱好和审美感知能力的合理性。

荀子还认为人的天性是恶的，不能让人耳的情欲放任自流，必须用“先王”所制定的“《雅》《颂》之声”来加以引导，才能感动人的善心，防止社会陷于淫乱。“《雅》《颂》之声”之所以有这么大的社会作用，是因为它合于“先王”所制定的“礼”或“礼义”，即政治及伦理道德的要求。他说：

> 夫乐者乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐，乐则

---

① 以后引用《荀子》只注篇名。

必发于声音，形于动静，而人之道，声音动静，性术之变尽是矣。故人不能无乐，乐不能无形，形而不为道(导)，则不能无乱。先王恶其乱也，故制《雅》《颂》之声以道(导)之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不谲，使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪汙之气无由得接焉，是先王立乐之方也。(《乐论》)

今人之性……生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而利义文理亡焉。然则从(纵)人之欲，顺人之情，必出于争夺，合于犯分乱理而归于暴。故必有师法之化，礼义之道(导)，然后出于辞让，合于文理，而归于治。用此观之，然则人之性恶明矣，其善者伪也。(《性恶》)

荀子也不懂得人性是社会历史的产物。按照他的唯心主义观点看来，既然人性是恶的，那么感官耳的天然情欲自然不会都合于"先王"所制定的"礼"或"礼义"的要求。所以必须用"先王"所制定的"《雅》《颂》之声"来引导，使耳的情欲受"礼"或"礼义"的制约，从而使耳的情欲在"礼"或""礼义"的制约下得到合理的满足，并使"礼"或"礼义"因耳的情欲的合理满足而得到遵行，达到情欲与"礼义"即人性与理性的完满统一。

荀子心目中的"礼"或"礼义"的主要内容，用他自己的话来说就是："先王为制礼义以分之，使有贵贱之等，长幼之差，知(智)，愚、能、不能之分，皆使载其事而各得其宜。"[1]这当是当时新兴地主阶级所要求的统治秩序。正因如此，"礼"或"礼义"才能对人的情欲(包括感官耳的情欲)起规范指导作用，而合于"礼"或"礼义"的音乐则具有巨大

① 《荣辱》。

的社会作用。

荀子认为，音乐之所以具有巨大的社会作用在于它能从情感上调和人们的社会关系。他说：

> 故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治万变。（《乐论》）

荀子还认为，音乐具有巨大的艺术感染力，能感化人民群众，调和统治者与被统治者之间的关系，使被统治者安于并乐于接受统治，有助于“王道”的推行即统一的封建国家的建立。他说：

> 夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文。乐中平则民和而不流，乐肃庄则民齐而不乱，民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴（撄）也。如是，则百姓莫不安其处，乐其乡，以至足其上矣。然后名声于是白，光辉于是大，四海之民莫不愿得以为师，是王者之始也。（《乐论》）

在荀子看来，“《雅》《颂》之声”这种好的音乐，不仅具有艺术感染力，还具有合于“礼义”的思想内容，所以它能陶冶人们的性情，使人心向善，易于移风易俗。《乐论》所说的“可以善民心，其感人深，其移风易俗易”，就是这个意思。

从理论上讲，荀子这样功利主义地提出礼乐相互为用即政治与音乐艺术的辩证关系，是他较前人及同代人认识的深刻之处。因而他认为墨子那种狭隘功利主义观点的“非乐”主张，是“蔽于用而不知

文”；庄子那种用虚无主义观点去否定音乐的主张，是“蔽于天而不知人”；认为宋钘那种基于“人之情欲寡”的节乐主张，是“蔽于欲而不知得”[①]。从一定的意义说来，这些批判是相当中肯的。

因此，荀子十分重视礼乐的相互作用。他认为音乐能教化人心，所谓“乐合同”；而礼能严肃统治秩序，所谓“礼辨异”。二者相辅而行，就能达到“天下皆宁，美善相乐”的境地。他说：

> 乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼辨异；礼乐之统，管乎人心矣。（《乐论》）
>
> 乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。”（同上）

荀子所肯定的好的音乐只是“《雅》《颂》之声”，即《乐论》所说的《韶》、《武》，《儒效》所说的《风》、《雅》、《颂》，《礼论》所说的《韶》、《夏》、《护》、《武》、《汋》、《桓》、《箾》、《象》，《大略》所说的《武》、《象》、《韶》、《护》，主要是夏商周三代的雅乐。这显然是一种复古主义音乐观。这一点他自己并不讳言，明确地说：

> 王者之制，道不过三代，法不贰后王。道过三代谓之荡，法贰后王谓之不雅。衣服有制，官室有度，人徒有数，丧祭械用皆有等宜。声，则凡非雅声举废；色，则凡非旧文者举息；械用，则凡非旧器者举毁。夫是谓之复古，是王者之制也。（《王制》）

因此，荀子必然要反对和排斥现实的民间和少数民族音乐，斥之

① 《解弊》。

为“夷俗邪音”[1]。

但是，历史不是以个人意志为转移的，总是向前发展的，音乐艺术也总是伴随着历史前进的，以致连荀子本人也不由自主地利用一种民间说唱形式做起《成相篇》来。

邹衍学派的神秘主义音乐思想

邹衍学派是战国末期至秦汉之际一个有影响的学派。邹衍是齐人，生卒年代不详，约当公元前305～前240年。邹衍之徒多不可详考，其知名者仅知有邹奭、张苍等人。邹奭亦齐人，约略后于邹衍。张苍是武阳人，约生于公元前250年以前，卒于公元前152年。[2] 邹衍及其学派的著作今已全佚，只能根据一些间接的片断记述，去试探他们的音乐思想。

邹衍大概出于儒家的思孟学派，其主要学说今知有“五德终始”说和“大九洲”说。据现有材料看来，他的“大九洲”说和音乐大概没有什么关系，而其“五德终始”说则涉及一些音乐音律问题。

邹衍的“五德终始”说，在《吕氏春秋·应同篇》中保存一些：

> 凡帝王者之将兴也，天必先见祥乎下民。黄帝之时，天先见大螾大蝼。黄帝曰：“土气胜！”土气胜，故其色尚黄，其事则土。及禹之时，天先见草木，秋冬不杀。禹曰：“木气胜！”木气胜，故其色尚青，其事则木。乃汤之时，天先见金刃（银）生于水。汤曰：“金气胜！”金气胜，故其色尚白，其事

① 《乐论》。

② 《史记·张丞相列传》说，张苍享年百余岁，卒于孝景前五年（公元前152年），以此推算，当生于公元前250年以前。

则金。及文王之时，赤乌衔丹书集于周社。文王曰："火气胜！"火气胜，故其色尚赤，其事则火。代火者必将水，天且先见水气胜。水气胜，故其色尚黑，其事则水。水气至而不知，数备，将徙于土。天为时者，而不助农于下。类同相召，气同则合，声比则应。

邹衍相信有主宰一切的人格神的天，把"五行"伦理化为"五德"，用它的机械循环解释政权的转移，并且在这种转移中上天都先示下民以相应的"符应"[①]，当某"德"就必须效法它来行事。这显然是一种"天人合一"或"天人感应"的神秘主义命定论的社会历史观。

邹衍及其后学认为，治理国家必须适应"五德"的转移和上天的"机祥"，制定出一套相应的制度。此即所谓"治各有宜"，"载其机祥制度"[②]。关于这种制度，《应同篇》记载很不完全，仅具体指出"色"和"事"，不过也提出"类同相召，气同相合，声比则应"的原则。这些显然都是用无限类推方法做出的一些牵强附会。

《史记》对邹衍学派的机祥制度有稍较具体的记载。例如《封禅书》：

秦始皇既并天下而帝，或曰："……者秦文公出猎，获黑龙，此其水德之瑞。"于是秦更命河曰德水，以冬十月为年首，色上黑，度以六为名，音上大吕，事统上法……自齐威、宣之时，驺子之徒论著终始五德之运，及秦帝而齐人奏之，故始皇采用之。

据此看来，邹衍学派的机祥制度至少涉及历法、服色、度数、音乐音律

① 《史记·孟子荀卿列传》。
② 《史记·孟子荀卿列传》。

和政术等五个方面，实际上不止这些，其牵涉之广、规定之细实为惊人。难怪司马谈批评阴阳家“大祥而众忌讳，使人拘而多畏”[①]。

据上面引文，可知邹衍学派是依“五德终始”说即“五行相胜”说，用大吕一律来配秦所当的水德，而不是用以配颛顼历岁首十月。

《史记·律书》：“十月也，律中应钟。”《正义》：“汉初依秦，以十月为岁首，故起应钟。”《汉书·高帝纪上》“后九月”如淳《注》：“时因秦以十月为岁首，至九月则岁终。后九月即闰月”。又“元年冬十月”如淳《注》：“《张苍传》云以高祖十月至霸上，故因秦以十月为岁首。”这表明，邹衍之徒对于四时十二月的音律配列完全承袭《周书·十二纪》和《礼记·月令》，是用“五行相生”说。

据研究，思孟之学出于子游氏之儒，《礼记》的《礼运篇》乃子游氏之儒的主要经典，《月令篇》也是这一派人的撰述。[②] 儒家一向主张“行夏之时”[③]，《礼运》中有以阴阳五行说为基础的律历观，《月令》中更有按照夏历四时十二月顺序的音律配列（参看表 35）。据此看来，出于思孟学派的邹衍律历学说是有其师承的。邹衍之徒主张秦用颛顼历，只是用以规定十月为岁首，而四时十二月则仍以夏正为准。这就无怪乎他们对于四时十二月的音律配列全同于《十二纪》和《月令》了。

邹衍学派的机样制度中的音乐音律，一方面从“五行相胜”说，用以颂扬其所应之德；另一方面从“五行相生”说，用以配合其所当之时。它为大地主阶级建立新的统一的封建专制政权，取代旧的封

① 《史记·太史公自序》。

② 郭沫若：《儒家八派的批判》，《十批判书》，群益出版社，1950 年。

③ 《论语·卫灵公》。

表 35 《月令》五德四时律历配列表

德	方	时	月	日	音	律	数	色	味	臭	虫	谷	牲	帝	神	祀	祭先
木	东	春	孟春 仲春 季春	甲乙	角	太簇 夹钟 姑洗	八	青	酸	膻	鳞	麦	羊	太皞	勾芒	户	脾
火	南	夏	孟夏 仲夏 季夏	丙丁	徵	中吕 蕤宾 林钟	七	赤	苦	焦	羽	菽	鸡	炎帝	祝融	灶	肺
土	中			戊己	宫	黄钟	五	黄	甘	香	倮	稷	牛	黄帝	后土	中霤	心
金	西	秋	孟秋 仲秋 季秋	庚辛	商	夷则 南吕 无射	九	白	辛	腥	毛	麻	犬	少皞	蓐收	门	肝
水	北	冬	孟冬 仲冬 季冬	壬癸	羽	应钟 黄钟 大吕	六	黑	咸	朽	介	黍	彘	颛顼	玄冥	行	肾

建割据政权提供了理论根据，为制定大一统的国家制度提出了准则。然而这对于音乐音律本身说来，却毫无积极意义，且其遗毒为害于后世也很深。但是就战国末期至秦汉之际说来，它毕竟在客观的某种程度上符合历史发展趋势，多少还具有一点点的历史意义。等到统一的专制主义中央集权的封建国家建立起来，大地主阶级和封建割据贵族的矛盾已经基本结束之后，它那一点点历史意义便随之完全丧失了。

结　　语

战国时期封建制度已经确立，劳动人民的社会地位逐渐有所提高，扎根在各民族和各地区生活土壤中的民族民间音乐随之日益发展起来，为中华民族的音乐文化注入了新的血液，增加了新的光彩。

属于统治阶级的传统雅乐已经败落不堪，虽然仍有部分传留，但因适应新朝代的政治需要而有所改易。新兴地主阶级的当权统治者，一方面僭越传统礼乐制度的等级规定，另一方面又照旧用以显示自己社会地位和统治权威。他们当中的大多数，像以前的奴隶主贵族那样，纵情于声色之娱。他们生前大造金石管弦，广为罗致各地女乐，死后用以殉葬，以餍私欲，并显示自己的身份。他们还用以诱惑那些想依附于自己的士。奴隶制枷锁之所以原封不动地牢牢套在女乐的身上，是和新兴统治阶级的同样纵情声色有着密不可分的关系。

战国时期乐器有了长足的进步，不但华夏族乐器更加系列化，并增添一些新品种，而且一些边远地区的兄弟民族也创制出更多富于特色的新乐器。

战国时期的文献记载特别是考古发现及其研究，大大推进了对

于这一时期音乐声学、音乐基本理论和律制的了解。其发展水平远远超出以往的认识，如《庄子·徐无鬼篇》关于瑟的基音与泛音共振现象的描述、曾侯乙编钟五个八度音域的标音铭文所反映的乐学体系和复合律制等即其显例。

春秋后期以来的音乐思想上的百家争鸣局面，到战国时期达到高潮。各个学派从各自的阶级、阶层利益出发，对于音乐艺术本身、音乐和生活及社会政治的关系各持不同的看法，展开了音乐思想上的激烈斗争。其总的发展趋势是从礼乐关系方面，为大一统的中央集权封建王朝的建立，做好舆论准备并提供理论根据。

再　版　跋

愚下这本拙著本来就因资料和数据的不足而存在一些问题和空白，刚一出版又发现一些因原稿的笔误和排版的误植所产生的瑕疵，而以后八年来随着学术的进展，以及考古新资料的陆续发表，更暴露出一些新的问题，因而深感不安。今幸借着这次再版机会，略加修订增补，才聊以自慰。但不是说这就没有什么问题了，绝对不是。因为有一些问题一下子还来不及或没有能力解决。比如近年来新发现的战国简牍佚籍所引起对先秦儒道诸家思想的重新探究评定，就颇需时日，而愚下学力又十分有限，研读佚籍，吸纳时贤研究成果，进而提出一己之见，更非一日之功。因此，对于拙著音乐思想部分只好暂且仍旧，留待日后再说。

学无止境。对于这次再版里存在的一些错误和缺陷，还得恳请大家不吝批评指正，匡我不逮，是盼是幸！

李纯一

2002年岁暮于魏公村

定价：40.00 元

ISBN 7-103-02788-9

9 787103 027882 >